This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Class 3348.85

Harvard College Library

FROM THE

CONSTANTIUS FUND.

Established by Professor E. A. Sophocles of Harvard University for "the purchase of Greek and Latin books (the ancient classics) or of Arabic books, or of books illustrating or explaining such Greek, Latin, or Arabic books." (Will, dated 1880.)

Received 8 Sept., 1887.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

THEORIE

DER

MUSISCHEN KÜNSTE

DER

HELLENEN

VON

AUGUST ROSSBACH UND RUDOLF WESTPHAL.

ALS DRITTE AUFLAGE

DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN METRIK.

DRITTER BAND ERSTE ABTHEILUNG:

ALLGEMEINE THEORIE DER GRIECHISCHEN METRIK

VON RUDOLF WESTPHAL UND HUGO GLEDITSCH.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1887.

Digitized by Google

ALLGEMEINE THEORIE

DER

GRIECHISCHEN METRIK

VON

RUDOLF WESTPHAL,

EHRENDOCTOR DER GRIECHISCHEN SPRACHE UND LITTERATUR AN DER UNIVERSITÄT MOSKAU
PROF. A. D.,

UND

HUGO GLEDITSCH,

PROFESSOR AM FRIEDRICH-WILHELMSGYMNASIUM IN BERLIN.

NEBST EINEM NACHWORTE ZUM ZWEITEN BANDE.

ALS DRITTE AUFLAGE DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN

ALLGEMEINEN METRIK DER GRIECHEN.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1887.

Digitized by Google

Class 3348.85
~~13284.28~~

SEP 8 1887

Constantius Fund.
(III. 1.)

Digitized by Google

STAATSRATH FEDOR EVGENIEWIČ KORSCH

IN MOSKAU

PROFESSOR DR. WILHELM STUDEMUND

IN BRESLAU

GYMNASIALDIRECTOR PROFESSOR CARL LANG

IN LÖRRACH

IN DANKBARER LIEBE UND VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Schon bei ihrem ersten Erscheinen folgte die Rossbach-Westphalsche Metrik der Griechen dem Grundsatze, der antiken Tradition, wo es anging, in allen Stücken zu folgen. Hierdurch musste sie sich von den metrischen Lehrgebäuden, welche von Gottfried Hermann und von August Boeckh aufgestellt waren, merklich unterscheiden. G. Hermann verwarf die metrische Theorie der Alten ganz und gar und machte, wie er erklärte, die philosophischen Kategorien Kants für die Theorie der Metrik zu den seinigen. Im übrigen glaubte er, dass, wenn uns ein glücklicher Zufall die vollständige Schrift des alten Aristoxenus über die griechische Rhythmik wieder zuführen würde, woran aber nicht zu denken sei, dass sich dann ein klareres Licht über die metrischen Formen der alten Dichter verbreiten würde. Der antike Metriker Hephaestion, ein Alexandrinischer Grammatiker aus der Zeit Marc Aurels, war für Hermann kaum gut genug, um der der modernen Philologie eine Nomenclatur der griechischen Verse liefern zu können. Verstanden habe Hephaestion von der wirklichen Bedeutung dieser metrischen Termini technici äusserst wenig, die meisten habe er in verkehrter Weise angewandt. Hermann wusste wohl, dass der Rhythmus die Grundlage des Metrums ist, und dass in Hephaestions metrischem Encheiridion der griechische Rhythmus unbeachtet bleibt. Aus den Kantschen Kategorien liess sich freilich der griechische Rhythmus noch weniger auffinden. Für G. Hermanns Lehrgebäude der Metrik im Einzelnen blieben Kants Kategorien ohne Bedeutung. Seine rhythmische Grundlage schöpfte Hermann aus Bentleys „schediasma", welches dieser seiner Terenz-Ausgabe hinzugefügt hatte. Wie unklar die Vorstellungen sind, welche dem grossen Philologen Gottfried Hermann über den Rhythmus der Verse in den lyrischen und dramatischen Gedichten der Griechen zu Gebote standen, ist im ersten Bande dieser dritten Auflage S. 5 nicht unbemerkt gelassen.

In der rhythmischen Grundlage der Metrik war August Boeckh dem Standpunkte Hermanns weit überlegen. Ausser der griechischen Metrik Gottfried Hermanns war er im Anfange auf Apels Schriften

Digitized by Google

über Metrik angewiesen, welcher, was G. Hermann nicht gethan hatte, vom Standpunkte unserer modernen Musik aus den griechischen Versen ihren Rhythmus wieder zu gewinnen suchte. Apel war anfänglich für August Boeckh massgebend. Dann wurde Boeckh mit den am Ende des vorigen Jahrhunderts von dem Venezianischen Bibliothekar Jacob Morelli herausgegebenen Fragmenten der Aristoxenischen Rhythmik bekannt. Schon in seinen Arbeiten über den Platonischen Timaeus war Boeckh auf die Musik der Griechen eingegangen. Dies war eine gute Vorbereitung für Boeckhs Studien der Aristoxenischen Rhythmik. In seiner unsterblichen Ausgabe der Pindarischen Gedichte sagte sich Boeckh von der rhythmisch-metrischen Auffassung Apels vollständig los und gab in seiner grossen Abhandlung „de metris Pindari" einen Versuch, die rhythmische Ueberlieferung des Aristoxenus für die griechische Metrik zu verwerthen. Zugleich zog er die Schriften der alten Metriker herbei: es gelang ihm aus dem von G. Hermann so tief verachteten Encheiridion Hephaestions den Begriff des antiken „metron" hervorzuziehen und auf denselben seine Versabtheilung zu basiren. Boeckhs Methode der Pindarischen Versabtheilung, die er auch für einzelne Cantica der Dramatiker anwandte, sollte im Gegensatze zu derjenigen G. Hermanns der gesammten Philologie die bleibende Norm für Versabtheilung werden. Wäre die Aristoxenische Rhythmik nicht in unzusammenhängenden Fragmenten überliefert, so hätte sie Boeckh unstreitig vollständiger verwerthet; zu der vollständigen Zusammenstellung der Aristoxenischen Fragmente und somit zu einem allseitigen Verständnisse der Aristoxenischen Doctrin war seine Zeit durch die anderen wichtigen Arbeiten, die er für die Philologie auszuführen hatte, zu beschränkt; deshalb war auch seinem Studium der alten Metriker nicht die Musse verstattet, welche bezüglich der Hephaestionischen Definition des Begriffes *μέτρον* so erfolgreich gewesen war. Für den Begriff der *μέτρα ἀσυνάρτητα* beliess er es bei der Interpretation Bentleys, welche G. Hermann zu der seinigen gemacht hatte. Da von den metrischen Systemen G. Hermanns und A. Boeckhs das erstere den jetzt Lebenden mehr und mehr in der Erinnerung verlöscht, wird sich dies Vorwort weiterhin erlauben, das Hermannsche System näher zu skizziren. Ueber Boeckhs metrisches System werden einige wenige Bemerkungen genügen, zugleich mit einem Urtheile über den Werth der alten metrischen Tradition.

Hephaestion unterscheidet zunächst zwei Klassen der Metra, die aus gleichen *πόδες* bestehenden *μέτρα μονοειδῆ* oder *καθαρά* und die aus einer Mischung verschiedener *πόδες* bestehenden *μικτά*; die letzteren zerfallen wieder in die *μέτρα ὁμοιοειδῆ* und in die *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*. Diesen beiden Klassen lässt er alsdann die *μέτρα ἀσυνάρτητα* gegenübertreten, und zwar nicht etwa als eine jenen

Digitized by Google

beiden coordinirte dritte Klasse, sondern so, dass die an den beiden ersten Stellen genannten zwei Klassen nur die beiden Unterarten einer den asynartetischen Metra gegenübertretenden Gesammtkategorie sind, für welche auch ein bei den römischen Metrikern erhaltener Gesammtname bestand, nämlich *metra connexa* d. i. synartetische Metra. Die *μονοειδῆ* und die erste Species der *μικτά*, nämlich die *ὁμοιοειδῆ* behandelt Hephaestion, wie er selber ausdrücklich bemerkt, vereint mit einander; erst dann wird von ihm die zweite Species der *μικτά*, nämlich die *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, dargestellt; auf diese lässt er die *μέτρα ἀσυνάρτητα* folgen und fügt schliesslich als Anhang die *μέτρα πολυσχημάτιστα* hinzu. Diese Art der Anordnung hat Hermann sonderbarer Weise ganz übersehen; er glaubt, Hephaestions in Gemeinsamkeit mit einander behandelte *μέτρα μονοειδῆ* und *ὁμοιοειδῆ* (vgl. Cap. 13 Schluss) seien *metra simplicia* d. h. solche, in denen die auf einander folgenden *ordines* einander gleich seien, während H. in den Capp. 14—16 (*κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, ἀσυνάρτητα, πολυσχημάτιστα*) die *metra mixta et composita* d. h. solche, in welchen die aufeinander folgenden *ordines* ungleich seien, bespreche. Und in diesem irrigen Glauben theilt er die von ihm aufgestellte specielle Theorie der Metra in zwei Hauptabschnitte, die *metra simplicia* und die *metra mixta et composita;* den *metra simplicia* werden von Hermann ausser den wirklichen *simplicia* (den *μονοειδῆ* oder *καθαρά*) auch die von Hephaestion sogenannten *ὁμοιοειδῆ* oder *κατὰ συμπάθειαν μικτά* (z. B. die logaödischen Metra, die gemischten Ionici und Choriamben) zugetheilt, die doch sicherlich dasjenige sind, was Hermann *metra mixta* nennt, und von den alten Metrikern auch niemals anders als *μέτρα μικτά* angesehen werden. Dies Verfahren Hermanns ist ein Widerspruch mit den von ihm selber in der Einleitung aufgestellten Fundamentalsätzen. Das System der von ihm so tief verachteten Metriker ist hier sicherlich von allen Vorwürfen freizusprechen, die auf Hermann selber zurückfallen. Noch schlimmer aber steht es mit dem zweiten Hauptabschnitte Hermanns, *de metris mixtis et compositis.* Schon das lässt sich nicht rechtfertigen, dass Hermann mit der Theorie der hier behandelten Metra unter ein und derselben Ueberschrift auch die Theorie der Strophen behandelt: doch ist dies wenigstens nicht etwas an sich Unrichtiges, es hindert nur die Uebersichtlichkeit und Deutlichkeit. Aber die in diesem Hauptabschnitte der Strophentheorie vorangehende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra ist trotzdem, dass Hermann sein ganzes System auf philosophische Kategorien zu erbauen den Anspruch macht, eine — man darf wohl sagen — unlogische Zusammenstellung, und Hermann kann sich über die von ihm hier vereinten metrischen Kategorien unmöglich klar geworden sein. Die Definition, die er zu Anfang von den gemischten

Digitized by Google

und von den zusammengesetzten Metra oder, wie er selber sagt, von den *mixti et compositi numeri* aufstellt, kann nur unsern Beifall verdienen: *Mixti qui ex diversis numeris in unum confusis constant* (das würden also vor allem die logaödischen Metra, die gemischten Ionici u. s. w. sein), *compositi in quibus plures numeri ita sunt copulati ut alter sequatur alterum* (dahin würden also vorzugsweise die Verse der von Hermann sogenannten dorischen Strophe gehören, für welche die Alten ganz entsprechend den Hermannschen *metra composita* den terminus technicus *μέτρα ἐπισύνθετα* gebrauchen). Aber wie verhält sich zu diesen Definitionen die nun weiter folgende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra Hermanns? Da lesen wir nicht ohne Verwunderung, dass 1) die *mixta metra* a) in die *polyschematista* und b) in die *metra numeri concreti* zerfallen und dass als Haupttypus der letzteren die Metra der sog. dorischen Strophe hingestellt und besprochen werden. 2) Die *metra composita* sind zusammengesetzt entweder a) *per cohaerentiam, κατὰ συνάφειαν* oder b) *sine vinculo;* die der ersten Art dieser Zusammensetzung folgenden Metra sind die von den Alten sogenannten *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, die der zweiten Art die *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Dies, meint Hermann, seien die Kategorien, nach welchen sich die gemischten und zusammengesetzten Metra im einzelnen sonderten. Es ist aber, als ob er selber eine allerdings wohlberechtigte Scheu trüge, eine auf diese Kategorien basirte Ausführung zu geben; er sagt, nachdem er jene Eintheilung aufgestellt hat, Elem. p. 519: *Nemo non videt, hanc partitionem, quam proposuimus, latius patere quam ut ea tantum metra comprehendat, de quibus hoc libro dicturi sumus;* deshalb will er die vorher angegebene Reihenfolge der *metra mixta et composita* verlassen und folgende Anordnung einhalten: 1) *De versibus polyschematistis;* 2) *de versibus asynartetis;* 3) *de versibus secundum antipatheiam compositis;* 4) *de numeris concretis.* Von den Versen, welche die Alten *πολυσχημάτιστα* nennen, sind, wie Hermann dann weiter erklärt, die meisten in Wahrheit keine *πολυσχημάτιστα*: dennoch werden sie hier alle an dieser Stelle von Hermann abgehandelt. Von den Versen ferner, welche die Alten für *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* ausgegeben, ist, wie Hermann will, kein einziger ein *κατ' ἀντιπάθειαν μικτός*, dennoch werden sie alle und nur sie von Hermann unter der Kategorie der *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* besprochen. Unter den von den Alten sogenannten *μέτρα ἀσυνάρτητα* gibt es nach Hermann nur einige wenige, welche wirkliche *ἀσυνάρτητα* sind, dennoch werden alle von Hephaestion als Asynarteten bezeichneten Verse auch von Hermann ganz in der Reihenfolge Hephaestions unter der Kategorie der Asynarteten behandelt. Warum, fragen wir, hat denn Hermann nicht jene Kategorien der Alten verlassen, wenn er sie als unrichtig erkannt hatte,

Digitized by Google

warum hat er nicht bessere Kategorien an deren Stelle gesetzt? Zu eigenen besseren Kategorien ist Hermann nicht gekommen, er hält hier überall das Verfahren ein, dass er von den termini technici der alten Metriker sagt, sie passen nicht für die darunter begriffenen einzelnen Metra — einen wirklichen Nachweis dafür ist er freilich schuldig geblieben. Es ist dies eine gar voreilige Kritik der metrischen Tradition, deren letzter Grund kein anderer ist als der, dass Gottfried Hermann die Kategorien der Metriker zu kritisiren unternimmt, wo ihm der Begriff, den die Alten mit jenen Kategorien verbinden, noch völlig unverständlich geblieben ist, — sagen wir es geradezu, dass ihm die antike Theorie der *πολυσχημάτιστα*, der *ἀσυνάρτητα*, der *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* noch viel unklarer geblieben ist, als die Takttheorie des Aristoxenus. Der einzige Punkt, wo Hermanns Kritik der alten metrischen Tradition gerechtfertigt ist, sind die von ihm selber als Logaöden oder Choriamben aufgefassten *ἀντισπαστικά* und *ἰωνικὰ μικτά* der Alten. Aber auch hier sollte sein wohlerworbenes Verdienst sofort durch einen dasselbe aufwiegenden Irrthum geschmälert werden. Die bei den späteren Metrikern übliche antispastische Messung der Logaöden hat nämlich Hermann glücklich beseitigt, dafür wird aber die antispastische Messung — den Metrikern der älteren Zeit war sie nachweislich unbekannt, sie ist erst eine Neuerung des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts — in anderer Weise von ihm den Metren der Alten octroiirt: antispastisch nämlich soll nach Hermann eine bestimmte Klasse von Metren sein, welche die alten Metriker ganz richtig unter der Kategorie der Asynarteten begreifen. In ähnlicher Weise wie die sogenannten *metra mixta et composita* mussten sich nun auch die *metra simplicia* der Alten die übereilte Kritik Hermanns gefallen lassen. Nach antiker Ueberlieferung ist der *κύριος πούς* des päonischen Metrums ein Kretikus, welcher die Auflösung zum 1. und 4. Päon verstattet; das päonische Metrum selber ist meistentheils akatalektisch gebildet. Dies Alles erklärt Hermann für irrig, freilich ohne auch hier einen Grund anzugeben. Das päonische Metrum soll nämlich nur einen Päon, niemals einen Kretikus zulassen, der Ausgang desselben soll nur katalektisch, niemals akatalektisch sein, denn der den päonischen Vers schliessende Kretikus ist nach Hermann kein Kretikus, sondern vielmehr die daktylische Katalexis eines ersten Päons mit auslautender *syllaba anceps*. Und während Hephaestion cap. 13 lehrt: *τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει τρία, τό τε παιωνικόν...*, lehrt Hermann gerade das Gegentheil: das kretische Metrum ist keine Species des päonischen, sondern ein von diesem ganz verschiedener Rhythmus, der so wenig wie der daktylische mit dem päonischen Gemeinschaft hat; Beweise verschmäht er auch hier. Und so finden sich denn die Nomenclaturen der alten Metriker

Digitized by Google

fast sämmtlich auch in der Hermannschen Metrik wieder, aber Hermann hat sich die Freiheit genommen, sie in einer ganz andern Weise zu gebrauchen. Bemerkenswerth ist bei diesen Umkehrungen des Sinnes auch der von den Metrikern zur Bezeichnung für die Masseinheit der monopodischen und dipodischen Messung gebrauchte Ausdruck *βάσις*, dem Hermann ungerechter Weise die ihm seit alter Zeit zukommende Function geraubt hat, weil er damit die angeblichen zwei *arses nudae* am Anfange logaödischer und daktylischer Reihen passend bezeichnen zu müssen glaubt.

So unverdient aber auch die Vorwürfe sind, mit denen G. Hermann die Tradition der alten Metriker überschüttet, so haben sie doch willigen Widerhall gefunden, so dass es fast zum guten Ton zu gehören schien, den Hephaestion aufs gründlichste zu verachten — nur etwa die Fragmentensammler nahmen ihn noch zur Hand, um die von ihm gegebenen metrischen Beispiele der griechischen Dramatiker und Lyriker auszubeuten. Auch Boeckh hat von den alten Metrikern einen möglichst schlechten Begriff: Aristoxenus gehört nach ihm einer Periode des Alterthums an, welche der Blüthezeit der musischen Kunst noch nahe stand, und die von den alten Dichtern befolgten rhythmischen Normen hätten sich bis dahin noch in ungetrübter Reinheit und Treue erhalten; ganz anders aber verhalte es sich mit den Metrikern, welche nichts anderes seien als Grammatiker, die in der alexandrinischen und in der römischen Kaiserzeit lediglich aus den Textesworten der alten Dichter ohne irgend welche Tradition aus besserer Zeit ihre metrischen Regeln so gut sie können abstrahiren. Da würde es also mit dem System der griechischen Metriker genau dieselbe Bewandtniss haben wie mit dem metrischen System Hermanns. Es ist ein Glück, dass Boeckh seiner Ansicht von der Werthlosigkeit der metrischen Tradition wenigstens einmal inconsequent geworden ist, denn dieser Inconsequenz verdankt die moderne Wissenschaft der Metrik einen der schönsten Fortschritte, den sie gemacht hat. Es ist dies der von Hephaestion und Anderen überlieferte Satz, dass der Vers oder vielmehr das *μέτρον* (denn der Vers oder der *στίχος* ist in der Terminologie der Metriker nur eine bestimmte Species des *μέτρον*), nicht blos auf eine *syllaba anceps*, sondern auch überall auf eine *τελεία λέξις*, d. h. auf ein volles Wort ausgeht, dass also da, wo eine Wortbrechung stattfindet, ein Versende nicht stattfinden kann. Durch die Herbeiziehung und Festhaltung dieses Satzes hat Boeckh die frühere Verabtheilung in den Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker auf feste Normen zurückgeführt und dem Schwanken der handschriftlichen Ueberlieferung und der Willkür früherer Herausgeber ein für alle Mal ein Ende gemacht. Gottfried Hermann ist in seiner Geringschätzung der Metriker leider conse-

Digitized by Google

quenter als Boeckh und will jenen Satz vom Versende ebenso wenig, wie der gesammten übrigen metrischen Tradition irgend welche Autorität zuerkennen, aber seine Polemik gegen die darauf basirte Versabtheilung Boeckhs hat sich als fruchtlos erwiesen und sein Nothbehelf der „gebundenen und nicht gebundenen Verse" hat wohl nur wenig Beifall gewinnen können.

Man hätte denken sollen, dass dieser wichtige Fund für Boeckh eine hinreichende Veranlassung gewesen wäre, um auch sonst den Metrikern eine grössere Theilnahme zuzuwenden und auch ihre übrigen Lehrsätze mit grösserer Unparteilichkeit, als dies Hermann gethan, zu beachten und insbesondere noch so manche bei ihnen enthaltene Notizen, welche Hermann völlig unberührt gelassen, wieder hervorzuziehen. Aber mit Ausnahme jener τελεία λέξις am Ende des Verses behält Boeckh den Metrikern gegenüber ganz und gar den Hermannschen Standpunkt bei; die ehrwürdigen Asynarteten müssen sich auch bei Boeckh die ihnen von Hermann nach Bentleys Vorgange zuerkannte Umkehrung der alten Bedeutung gefallen lassen; von den verschiedenen Arten der Apothesis wird blos die akatalektische und katalektische anerkannt, die brachykatalektische und hyperkatalektische als unnütz verworfen, die dikatalektische und prokatalektische Bildung bleibt mit Vergessenheit bedeckt, die Basis im Sinne der Alten kommt auch hier nicht zu ihrem Recht, sondern muss, wie Hermann will, zur Bezeichnung des iambischen, trochäischen, spondeischen Anlautes der Logaöden dienen, und wenn Boeckh auch die rhythmische Geltung dieses Anlautes anders bestimmt, so findet er doch gerade bei dieser sogenannten Basis die von Hermann vorgenommene Verwendung des alten Wortes ganz vortrefflich, dergestalt dass er auch den spondeischen Anlaut trochäischer Metra als Basis im Hermannschen Sinne hinstellt. Die antispastische Messung der Logaöden sieht er als durch Hermann beseitigt an. Er stimmt ihm zwar nicht bei, wenn dieser den alten Metrikern entgegen eine bestimmte Klasse von iambischen Versen asynartetischer Bildung als Metra des antispastischen Rhythmus auffasst, aber auch Boeckh ist nicht gesonnen, die Kategorie der Antispaste für die Metrik gänzlich aufzugeben, und insbesondere sind es die Dochmien, aus welchen Boeckh ein eigenes antispastisches Metrum constituirt, indem er sie nicht, wie es die älteren wollen, als eine Verbindung des iambischen und päonischen Taktes, sondern in Uebereinstimmung mit der erst im zweiten christl. Jahrh. aufgekommenen Theorie der späteren Metriker für einen aus einem Antispasten und einer langen Ictussilbe bestehenden Rhythmus erklärt.

So nimmt denn zwar das Boeckhsche System der Metrik insofern einen von dem Hermannschen System durchaus verschiedenen Standpunkt ein, als es die rhythmische Tradition der Alten überall zur

Digitized by Google

nothwendigen Grundlage macht, und der hierdurch gewonnene Fortschritt ist in der That ein ausserordentlich grosser; aber was die Herbeiziehung der metrischen Tradition der Alten betrifft, so ist diese von Boeckh ebenso wenig wie von Hermann verwerthet — oder vielmehr es hat hier Boeckh mit Ausnahme des Satzes von der τελεία λέξις nur die ganz vulgären Kategorien aufgenommen, welchen Hermann seine Approbation nicht versagt hat. Es war in der That etwas Schweres, des Gefühles der Verachtung, welches man nach dem von Hermann gefällten Verdammungsurtheile den alten Metrikern gegenüber empfinden musste, Herr zu werden. Und doch ist diese Verachtung eine völlig unverdiente. Von dem Augenblick an, wo man die Doctrin der alten Metriker in ihrem ganzen Zusammenhange und in allen ihren Einzelheiten kennen gelernt haben wird, wird man die an ihnen begangenen Unbilden widerrufen und in ihnen eine die Rhythmiker ergänzende Quelle unserer Kenntniss der antiken Metrik erblicken müssen.

Weit entfernt den Rhythmikern zu widersprechen, bilden vielmehr die Grundzüge der rhythmischen Tradition das Fundament für das antike System der Metrik. Und gar vieles von dem in dem letzteren Enthaltene kommt nur dadurch zu seiner endgültigen Erklärung, dass man die scheinbar abgerissenen Fäden erkennt, welche von Aristoxenus und überhaupt von der Rhythmik der älteren Zeit zu den einzelnen Kategorien der Metriker hinüber führen. Ich glaube den unumstösslichen Nachweis geliefert zu haben, dass das System der Metriker mit nichten als eine blosse Reflexion der lediglich auf die Dichtertexte beschränkten Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit anzusehen ist, dass vielmehr die in den musischen Kunstschulen der alten Zeit ausgebildete rhythmisch-metrische Theorie keineswegs mit dem Ende jener älteren Zeit ganz und gar zu Grunde gegangen ist, sondern sich zum guten Theile in die alexandrinische Zeit hineinvererbt und hier in ihrem letzten Niederschlage von den alexandrinischen Grammatikern benutzt ist, als sie das uns überkommene metrische System aufbauten. Freilich findet sich in diesem Systeme manche Auffassung, die nicht mehr auf jener alten rhythmisch-metrischen Tradition beruht, sondern darin ihren Grund hat, dass jene Grammatiker irgend eine metrische Erscheinung nach unrichtiger Analogie unter einer Kategorie begriffen, welcher sie nur der äusseren Silbenbeschaffenheit, aber nicht dem rhythmischen Werthe der Silben nach angehören kann. Fügen wir noch hinzu, dass auch noch die Metriker des zweiten christl. Jahrh. ihrem Streben etwas Neues zu finden nachgegeben, z. B. zu der aus der alexandrinischen Zeit herrührenden metrischen Kategorie auch noch ein antispastisches Metrum hinzugefügt haben, so ist hiermit der Standpunkt, welchen wir gegen-

Digitized by Google

über der uns überkommenen rhythmischen Tradition einzunehmen haben, hinlänglich bezeichnet. Das Meiste nämlich von demjenigen, was uns die Metriker überliefern, ist ein Rest der aus der alten Zeit stammenden rhythmisch-metrischen Tradition und alles dies hat für uns dieselbe Autorität, wie die Sätze der Rhythmiker; die zu jenem alten Fundamente hinzugekommenen Neuerungen erweisen sich als solche dadurch, dass sie mit den Berichten der Rhythmiker nicht im Einklange stehen, und eine wissenschaftliche Bearbeitung der Metrik findet daran kein anderes als blos ein historisches Interesse.

Mit diesen aus der zweiten Auflage herübergenommenen Bemerkungen ist das Verhältniss, in welchem die Hermannsche und die Boeckhsche Theorie der antiken Metrik zur metrischen und rythmischen Tradition des Alterthums steht, so gut es in der Kürze geschehen kann, angegeben. Die dritte Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik der Griechen sucht noch mehr, als es in der ersten uud zweiten Auflage geschah, das ganze metrische System auf die alte Tradition zurückzuführen. Von der zweiten Auflage unterscheidet sie sich hauptsächlich durch folgende Punkte:

1) Sie geht davon aus, dass es in der griechischen Poesie gesungene und gesagte Verse gab, jene dem Melos, diese der Lexis (Declamation, Recitation) angehörig. Was das zweite Buch der Aristoxenischen Rythmik über drei-, vier-, fünfzeitige Versfüsse, über rationale und irrationale Versfüsse, über Ausdehnung der rhythmischen Reihen lehrt, bezieht sich Alles auf die gesungenen, nicht auf die recitirten Verse. Der kyklische Versfuss dagegen, welchen wir nur durch Dionysius von Halikarnass kennen, gehört nicht den gesungenen Versen, sondern bloss den gesagten an.

2) Als oberste Kategorie der antiken Metra statuirt sie der alten metrischen Tradition folgend die *μέτρα τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* und die *μέτρα τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*; innerhalb der ersten Kategorie sind wiederum *μέτρα συναρτητικά* und *μέτρα συνάρτητα* zu scheiden. Die *μέτρα ἀσυνάρτητα καθαρά* wurden in der ersten Auflage, hin und wieder auch in der zweiten als synkopirte Metra bezeichnet.

3) Der von der Prosodie handelnde Abschnitt ist für die dritte Auflage der allgemeinen Metrik von dem Verfasser der Sophokleischen Cantica und der griechisch-römischen Metrik in Iwan Müllers Handbuch der classischen Alterthumskunde, von Professor Hugo Gleditsch, neu bearbeitet worden.

Für diese freundliche Betheiligung an der dritten Auflage der allgemeinen Metrik sage ich meinem alten Freunde Gleditsch herzlichen Dank. Dank sage ich auch Herrn Professor Wilhelm Studemund

Digitized by Google

in Breslau, welcher sich der Correctur des Buches in aufopfernd uneigennütziger Weise angenommen hat.

Vor allem aber fühle ich mich gedrungen dem hochgeschätzten vielseitigen Gelehrten meinen warmen Dank zu wiederholen, ohne dessen Scharfsinn eine energische Verwendung der Aristoxenischen Fragmente für die griechische Metrik unmöglich gewesen wäre. Wie ich schon früher ausgesprochen: zu dem Guten, was im ersten Bande der ersten Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik enthalten war, hat H. Weil, damals in Besançon, gegenwärtig in Paris, das Beste hinzugefügt, indem seine Recension dieses Buches uns belehrte, was unter den „grossen" Takten der Aristoxenischen Rhythmik zu verstehen ist. Weils Interesse ist auch unseren weiteren Arbeiten über griechische Metrik treu geblieben. Der verehrte Mann wird es als keine Untreue von meiner Seite ansehen, dass ich das von ihm aufgestellte Gesetz über den Zusammenhang der Takt-Megethe mit der Anzahl der Semeia, durch Baumgarts Auseinandersetzung veranlasst, im ersten Bande dieser dritten Auflage modificiren musste. Eben daselbst war ich gegen H. Weil zu polemisiren gezwungen bezüglich einer in der Recension meiner Aristoxenus-Ausgabe von ihm dargelegten Auffassung der *συνεχής* und *διαστηματικὴ τῆς φωνῆς κίνησις*: für die Theorie der griechischen Metrik sind diese beiden Kategorien des Aristoxenus zu wichtig, als dass nicht auch das vorliegende Buch denselben eine gründliche Beachtung zu widmen hätte.

Eine Recension, welche von Herrn C. v. Jan in die Wochenschrift für klassische Philologie über die dritte Auflage der griechischen Rhythmik eingesandt ist, schliesst mit den Worten: „Die dritte Auflage der Rhythmik enthält somit unter dem was sie Neues bietet wenig, was vor einer strengen Kritik wird bestehen können." Ich denke, mit diesem „Neuen" gerade so in meinem Rechte zu sein wie mit meiner von Jan so lebhaft bekämpften Auffassung der Ptolemäischen Theseis und der darauf basirten Quinten- und Terzentonarten der alten griechischen Musik. Wenn auch deutsche Fachmusiker und musikalisch gebildete Philologen dem Herrn von Jan beistimmten, dass die Terzenschlüsse unmöglich und die Quintenschlüsse nicht viel wahrscheinlicher seien, so erfreue ich mich jetzt der Zustimmung, welche der Berliner Musikprofessor Dr. Phil. Julius Alsleben in seiner Besprechung der dritten Aufl. meiner griechischen Harmonik jenen meinen Auffassungen hat zu Theil werden lassen: „Um mich von dem eigentlichen Zwecke nicht zu weit zu entfernen, unterlasse ich es, die nach philologischer, historischer und ästhetischer Seite hin hoch bedeutenden früheren Werke Westphals näher zu erwähnen. Unter denen mir genauer bekannt gewordenen hat aber keines meine Aufmerksamkeit und mein Interesse so gefesselt, als

Digitized by Google

die 'Harmonik und Melopöie', die uns das eigentliche Wesen der altgriechischen Tonarten, Tonleitern, Intervalle, nach theoretischer wie historischer Hinsicht aus den Quellen in überzeugender Klarheit darstellt. Umfassende Kenntniss aller, man dürfte sagen, auch der entlegensten Quellen, der echt philologische Scharfsinn, der auch nicht das kleinste sich darbietende Fragment, ja kein Wörtchen, keine Partikel ohne gründliche Durchforschung vorüberziehen lässt, dazu ein wirklich gesunder, musikalischer Sinn, der auch den Abweichungen von der Schulregel sein Ohr und Auge nicht verschlossen hat, ermöglichen es dem Verfasser, seine ärgsten Widersacher ⟨C. v. Jan und die von diesem in Chrysanders Musikzeitung 1878 Nr. 47 namhaft gemachten Musikgelehrten⟩ ohne Mühe aus dem Sattel zu heben, die aber, welche ihm in Würdigung seiner hohen Bedeutung als massvolle Gegner entgegentreten, durch sachliche Erwägung des Für und Wider, wie ich hoffe, leicht von der Richtigkeit seiner Ansichten zu überzeugen." Meine so sehr verketzerten Auffassungen der griechischen Harmonik, welche zum ersten Male in der ersten Auflage meiner griechischen Harmonik ausgesprochen waren, basirten auf der Interpretation der Ptolemäischen Theseis und auf der in der Platonischen Republik gegebenen Darstellung der griechischen Harmonien. Namentlich was Ptolemäus überliefert, erfordert ein recht mühevolles Studium, dem sich die meisten nicht unterziehen mochten. Wer davor zurück schreckt, wird sich freilich mit den von mir aus Ptolemäus gezogenen Ergebnissen nicht befreunden können. Das im Vorausgehenden wiederholte Urtheil des in den weitesten Kreisen bekannten Berliner Gelehrten, welcher zugleich Philologe und Musiker von Fach ist, gibt mir die Hoffnung, dass auch andere die Scheu vor einem gründlichen Studium der Ptolemäischen Onomasie überwinden werden, selbst mein unermüdlicher Widersacher C. v. Jan, wenn ihm anders die griechische Harmonik wirklich am Herzen liegt.

Bezüglich der von dem nämlichen Gelehrten in seiner Recension der dritten Auflage meiner griechischen Rhythmik bekämpften Interpretation der Aristoxenischen *χρόνοι ποδικοί* und *χρόνοι ῥυθμοποιίας* gebe ich es um so lieber auf, seine Ansicht zu berichtigen, als die Musikalische Wochenschrift in der Neujahrs-Nummer d. J. 1886 den Aufsatz eines gründlichen Musikforschers: „Das Wesen der Aristoxenisch-Westphalschen Rhythmik" veröffentlichte, welcher jene meine Auffassungen für die Rhythmisirung einer Weberschen Composition zu Grunde legt. Stimmt Herr von Stockhausen meiner Auffassung der Aristoxenischen Rhythmik zu, so darf ich der des Herrn C. v. Jan immerhin entbehren. Ihn zu überzeugen scheint meine Kräfte zu übersteigen. Seine Berufung auf eine strenge Kritik, vor welcher das Neue, was in der dritten Auflage der griechischen Rhythmik geboten werde, nicht bestehen

Digitized by Google

könne, legt mir die nicht angenehme Verpflichtung auf, dieselben Sätze der Aristoxenischen Rhythmik noch einmal in dieser allgemeinen Theorie der griechischen Metrik zu besprechen, nicht sowohl für Herrn C. v. Jan, den zu überzeugen ich hiermit aufgebe, als vielmehr für diejenigen Philologen, welche der griechischen Metrik ein besonderes Interesse zuwenden. Doch kann ich nicht umhin mit der jüngst erschienenen v. Jan'schen Recension der dritten Aufl. meiner griechischen Harmonik und Melopöie mich hier eingehend zu beschäftigen, indem ich dem Vorworte zur allgemeinen Metrik ein Nachwort zur Harmonik und Melopöie hinzufüge. Die dem Vorworte ursprünglich zugedachte Erörterung einiger die griechischen Metriker betreffenden Punkte muss ich nun auf eine andere Gelegenheit vorbehalten.

Die dritte Auflage der griechischen Rhythmik enthält die Mittheilung, dass dem die griechische Metrik darstellenden dritten Bande durch Rossbach eine gänzliche Umarbeitung zu Theil werden solle. Die Darstellung der „allgemeinen Metrik" habe ich selbst unter Beihülfe unseres ehemaligen Schülers Professor H. Gleditsch übernommen. Rossbach wird „die specielle Metrik der Griechen" als zweite Abtheilung des dritten Bandes alsbald nachfolgen lassen. Der zweiten Abtheilung wird ein alphabetisches Register über den dritten Band beigegeben sein, ebenso auch die Nachträge, welche zur allgemeinen Metrik, namentlich dem dritten Capitel derselben gehören.

Bückeburg.
Im zweiten Jahre des deutschen Kolonienreiches.

Rudolf Westphal.

Digitized by Google

Nachwort

zum zweiten Bande.

Die Recension meiner griechischen Harmonik und Melopöie dritter Auflage, welche Dr. C. von Jan in Nr. 7 des vierten Jahrganges der Wochenschrift für classische Philologie veröffentlicht hat, findet in meinem Buche Alles tadelnswerth, ausser was ich einer damals noch ungedruckten Arbeit des Herrn Dr. Demetrios Sakellarios zu Athen entnommen hatte. Es ist die Ansicht meines Gegners, dass sich jede neue Auflage des Buches verschlechtert habe. Denn von der ersten 1863 erschienenen Ausgabe beginnt C. v. Jan's in den neuen Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik 1864 S. 587 veröffentlichte Recension mit den Worten: „Von dem schon lange erwarteten zweiten Bande der Rossbach-Westphalschen Metrik ist endlich die erste Abtheilung unter dem vorstehenden Titel erschienen und gewiss an vielen Orten mit lebhafter Freude begrüsst worden. Das Buch bleibt hinter den gehegten Erwartungen nicht zurück, sondern das grosse schöpferische Talent des Vf. bekundet sich hier noch augenscheinlicher als in seinen früheren Werken. Die spärlich vorhandenen Nachrichten über die Musik der alten Griechen sind hier mit so grosser Umsicht und so allseitiger Combination benutzt, dass dieser Zweig der Wissenschaft, für den seit dem J. 1847 nichts Erhebliches mehr geleistet worden war, jetzt auf einmal einen ungeheuren Fortschritt gemacht hat". Im J. 1847 waren Friedrich Bellermanns „Tonleitern und Musiknoten der Griechen" erschienen, eine Arbeit, welche endgültig feststellte, wie die Notenverzeichnisse des Alypius u. s. w. in unsere modernen Noten zu übertragen sind, nachdem derselbe Forscher in seinen „Hymnen des Dionysius und Mesomedes" 1840 und in seiner Ausgabe des „Anonymus de musica" 1841 die sämmtlichen handschriftlich auf uns gekommenen Denkmäler der griechischen Vocal- und Instrumentalmusik veröffentlicht hatte Auf dem von Friedrich Bellermann mit grossem Glücke eingeschlagenen Wege kritischer Quellenforschung

Digitized by Google

meine Studien über griechische Musik weiter zu führen hielt ich für meine unerlässliche Aufgabe. In folgenden Punkten glaubte meine erste Ausgabe der griechischen Harmonik und Melopöie einen Fortschritt über Bellermann hinaus gemacht zu haben:

1) Nach Bellermanns Auffassung war die gesammte Musik der Griechen eine unisone, war lediglich auf die Melodie beschränkt, ohne dass von einer Harmoniesirung der Melodie die Rede sein könne. Bellermann hatte ein im Plutarchischen Musikdialoge erhaltenes Fragment des Aristoxenus übersehen, aus welchem klar hervorgeht, dass schon in der archaischen Epoche der griechischen Musik das Melos des Kitharoden von einer heterophonen Instrumentalstimme begleitet wurde.

2) Ausser diesem die heterophone Instrumentalbegleitung der griechischen Melodiestimme bezeugenden Fragmente des Aristoxenus zog die erste Aufl. meiner griechischen Harmonik das von der prävalirenden Bedeutung der griechische μέση handelnde Aristotelische Problem 19,20 in den Kreis unserer Musikquellen und folgerte daraus, dass die μέση, welche dem Aristotelischon Berichte zufolge auf dem Saiteninstrumente häufiger als jeder andere Klang, regelmässig aber als Schlussklang einer Melopöie angeschlagen werde, in der griechischen Musik dieselbe Function wie in der modernen Musik die Tonica haben musste. Unabhängig von meinem Buche folgerte die in demselben Jahre erscheinende „Lehre von den Tonempfindungen von H. Helmholtz" aus dem Aristotelischen Mesen-Probleme, dass in ihm „die ästhetische Bedeutung einer Tonica, als welche hier die Mese genannt wird, so gut beschrieben ist, als es nur irgend geschehen kann... Wenn nun die Mese der Tonica entspricht, so muss deren Unterquarte, die Hypate, die Bedeutung der Dominante haben."

3) In diesem Aristotelischen Probleme kann unter der Mese nicht derjenige Klang verstanden sein, welcher nach den in Bellermann's Tonleitern und Musiknoten zu Grunde gelegten Notenscalen des Alypius u. s. w. den Namen „Mese" führt. Ausser der bei Alypius u. s. w. vorkommenden Onomasie der Klänge, deren sich Aristoxenus in den auf uns gekommenen Abschnitten seiner Harmonik durchgehends und ausschliesslich bedient, kommt in der Harmonik des Ptolemaeus noch eine andere Onomasie der Klänge vor, welche von diesem als thetische Onomasie bezeichnet wird. Bellermann's Anonymus hatte in einer Anmerkung den Unterschied von θέσις und δύναμις kürzlich herbeigezogen, aber ohne auf die von Ptolemaeus aufgestellten thetischen Klangverzeichnisse einzugehen nicht richtig zu interpretiren vermocht. Vielmehr ist die thetische Mese, jenachdem die Octavengattung eine Dorische, Phrygische oder Lydische ist, ein verschiedener Klang, stets identisch mit der Tonica der betreffenden Octavengattung.

Digitized by Google

	Hypate meson	Parhypate meson	Lichanos meson	Mese	Paramese	Trite diezeugmenon	Paranete diezeugmenon	Nete diezeugmenon
Dorische Octavenart:	e	f	g	a	h	c	d	e
Phrygische:	d	e	f	g	a	h	c	d
Lydische:	c	d	e	f	g	a	h	c
	Dominante			Tonica		Mediante		Dominante

C. von Jan's Recension der ersten Aufl. hat die Freundlichkeit auf S. 590. 591 ausdrücklich zu versichern:

„Ich gebe nach der im § 9 ⟨„über die thetische Onomasie"⟩ geführten Deduction gern zu, dass die ⟨thetische⟩ Mese der eigentliche Grundton der Octavengattung sei:

die Dorische Tonart ist eine Reihe von e zu e mit dem Grundton a,

die Lydische ist nicht C-Dur, sondern die Reihe von c zu c mit dem Grundton f,

die Phrygische Octave ist die Reihe von d zu d mit der Tonica g (S. 591).

Ich gebe auch die auf S. 512 ff. des Buches bewiesene Mehrstimmigkeit der Begleitung zu" (S. 590):

„Nicht zugeben aber kann ich den von W. statuirten Quartenschluss, wonach das Tonstück in der Begleitung mit der Mese (Dorisch z. B. a), im Gesang dagegen mit der Hypate (dem tieferen e) schliessen soll. Wer sagt uns denn, dass ein Stück im Gesange immer mit dem tiefsten Ton ⟨!⟩ schliessen müsse? Die von Bellermann herausgegebenen Weisen beweisen das Gegentheil, dass nämlich der Gang der Melodie auch unterhalb des Grundtones schliessen kann, wie die plagalischen Tonleitern des Mittelalters. Ich glaube demnach, dass auch die Melodie, nicht bloss die Begleitung in der Regel auf der Mese schloss und dass der S. 122 sogenannte plagalische Bau der Melodie viel entschiedener festzuhalten ist, als es der Vf. gethan hat. Die Dorische Tonart ist eine Reihe von e zu e mit dem Grundton a, die Lydische ist nicht C-Dur, sondern die Reihe von c zu c mit dem Grundton f, die Phrygische von d zu d mit der Tonica g, und der Gesang wird so gut wie die Begleitung gewöhnlich mit dem Grundton geschlossen haben."

Diese in C. v. Jan's so überaus freundlichen Recension meiner griechischen Harmonik vorkommenden Sätze waren es, die mich zum ersten Male bedenklich machten, ob ich mich auf das Urtheil meines Recensenten verlassen könne. In jedem der zwei von Bellermann herausgegebenen Dorischen Hymnen schliesst die Melodiestimme in

Digitized by Google

der Hypate meson, nicht in der Mese ab. Indem sich C. v. Jan auf die Hymnen beruft, sagt er: „ich glaube demnach, dass nicht bloss die Begleitung, sondern auch die Melodiestimme in der Regel auf die Mese schloss. Dies „ich glaube demnach" verrieth mir, dass mein Recensent — bei all' seinem Interesse für die griechische Musik und bei einem entschieden guten Willen — aus der Ueberlieferung der alten Musikquellen recht sonderbare Consequenzen zu ziehen nicht abgeneigt ist. Die Worte „ich glaube demnach" hielt ich anfänglich für einen Druckfehler, für „ich glaube dennoch". Herr C. v. Jan hätte sagen müssen: „Obwohl die beiden überlieferten Dorischen Hymnen auf die Muse und auf Helios — es sind die einzigen Reste Dorischer Melodien, welche uns aus der griechischen Vocalmusik überkommen sind — in der Melodiestimme auf die Hypate meson ausgehen, so glaube ich dennoch, dass die Melodiestimme in der Regel auf die Mese ausging"; oder: „Trotz der alten Ueberlieferung der Quellen, nach welcher die Dorische Melodie ausnahmslos in der Hypate schliesst, will ich dennoch lieber annehmen, dass die Mese den Melodieschluss bildete, weil ich es für unmöglich halte, dass ein griechisches Musikstück mit einem durch Melodie und Instrumentalbegleitung bewirkten Quartenintervalle hätte schliessen können." Ein solcher Schluss eines Musikstückes, der nach unserem modernen Empfinden eine entschiedene Dissonanz ist, würde in den Augen des Herrn C. v. Jan ein zu grosser Vorwurf für die griechische Musik sein, um nicht den alten Quellen zum Trotz kühn die Behauptung zu wagen:

„der Gesang wird so gut wie die Begleitung auf dem Grundtone geschlossen haben."

Aber mein Recensent sagt nicht, „ich glaube dennoch", sondern er sagt, „ich glaube demnach", als ob die überlieferten Dorischen Melodien zu diesem Glauben veranlassen müssten. „Ich glaube dennoch" wäre wenigstens kein Verstoss gegen die Logik gewesen. „Ich glaube demnach" lässt vermuthen, dass es bei meinem Recensenten mit der Logik wunderlich bestellt ist.

Nach den Worten „der Gesang wird so gut wie die Begleitung auf dem Grundtone geschlossen haben", fährt mein Recensent fort:

„Ganz entschieden irrig aber ist die im Abschnitt von der Melopöie (Kap. 9) durchgeführte Hypothese von einem Schlusse der Melodie in der Terz, welcher das eigenthümliche der syntonolydischen, einer mit a schliessenden F-Leiter ohne Vorzeichnung, und der syntonoiastischen, einer mit h schliessenden G-Leiter ohne Vorzeichnung gewesen sein soll. Die grosse sowohl als die kleine Terz gilt im Alterthum für eine Dissonanz; an der einzigen Stelle, wo der grossen Terz eine Art Mittelstellung zwischen Consonanz und Dissonanz eingeräumt wird (Gaud. 11), ist sie mit dem abscheulichen Tritonus (der übermässigen

Digitized by Google

Quarte f—h) zusammen genannt. Noch im späten Mittelalter galt ja ein Schlussaccord mit der blossen Quinte für viel reiner als einer mit Terz und Quinte, und erst der neueren Zeit war es vorbehalten, das romantische Terzenintervall zur Geltung zu bringen. Wenn nun aber in einem Musikbeispiele des Anonymus die Melodie auf der Terz zu schliessen scheint, so muss dies Stück, wenn wir uns nicht etwa in Annahme der Tonart irren, entweder unvollständig überliefert sein oder aus einer Zeit stammen, die den Gebrauch des classischen Alterthums gänzlich aufgegeben hatte. Hypothesen, wie die am Schluss des Buches aufgestellte von einem System von Tonarten mit Primen-, Terzen- und Quintenschluss, entbehren aller positiven Grundlage."

Ungeachtet des von meinem Recensenten gegen meine Auffassung der griechischen Musik mehrfach eingelegten Protestes, dass die von mir für die griechischen Octavengattungen statuirten Ausgänge in der Quinte höchst unwahrscheinlich, die Ausgänge in den Terz dagegen ganz unmöglich seien, musste ich fortfahren, auch für die folgenden Auflagen der griechischen Harmonik und Melopöie, an der quellenmässigen Ueberlieferung und somit an meiner Aufstellung der griechischen Primen-, Quinten- und Terzenschlüsse festzuhalten. Auch diesen späteren Auflagen widmete Dr. C. v. Jan eine kritisirende Besprechung.

C. v. Jan's Recension der zweiten Aufl. meiner griech. Harm. und Melopöie ist mir gegenwärtig nicht zur Hand. Ich las sie während meines Aufenthaltes in Moskau und habe nicht mehr in Erinnerung behalten, was in jener Recension über meine Auffassung der thetischen Onomasie gesagt ist. Nur dies eine vermag ich mit Sicherheit anzugeben, dass Herr C. v. Jan, obwohl er das Buch recensirte, die demselben beigegebene Tabelle, auf welcher ich die Theseis und Dynameis des Ptolemaeus durch Farbendruck veranschaulichte, übersehen hat. Dies kam gelegentlich einer Recension meiner Aristoxenus-Ausgabe in der Calvaryschen Zeitschrift zur Sprache. Meine Aristoxenus-Ausgabe hatte sich darauf berufen, dass, während ich in Russland war, F. A. Gevaert in seiner 1875 und 1880 herausgegebenen Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité als entschiedener Anhänger meiner Auffassung der griechischen Musik sich zeigt, dass er meine Anschauungen über die von C. v. Jan als verfehlt bezeichneten Primen-, Quinten- und Terzenschlüsse und über die dynamische und thetische Onomasie des Ptolemaeus zu den seinigen gemacht hat. C. v. Jan leugnete, dass die von Gevaert im ersten Bande seines Werkes (1875) in Farbendruck ausgeführte Tabelle „Les sept échelles tonales selon la doctrine de Ptolémée", eine Reproduction der in der zweiten Aufl. der Rossbach-Westphalschen Metrik (1867. 1868) enthaltenen, in Farbendruck ausgeführten Tabelle „Die sieben Ptolemaeischen *συστήματα τέλεια*

Digitized by Google

κατὰ δύναμιν und κατὰ θέσιν", sei; er habe überhaupt diese Tabelle des zweiten Theils der Rossbach-Westphalschen Metrik nicht zu Gesicht bekommen. Auch in einem an den Verleger des Buches gerichteten Briefe stellte er das Vorhandensein einer solchen Tabelle in Abrede. Es musste ihm ein Exemplar der Tabelle durch die Verlagshandlung zugestellt werden. Und doch hatte er schon mindestens ein Decennium früher eine Recension des Buches verfasst!

Um dieselbe Tabelle handelt es sich nun auch in der jüngst erschienenen Recension, welche C. v. Jan über die dritte Aufl. meiner Harmonik und Melopöie in der Wochenschrift für classische Philologie, herausgegeben von Georg Andresen und Hermann Heller 1887 Nr. 7. 8 veröffentlicht hat. Bezüglich der thetischen Onomasie des Ptolemaeus sagt dort C. v. Jan:

> Die Tabelle der Ptolemaeischen Onomasie, welche der Vf. der zweiten Auflage der Harmonik beigab, huldigte derselben Auffassung, wie Bellermann, Ziegler, Gevaert und Referent sie vertraten: in den seit 1883 erschienenen Schriften hat jedoch der Vf. diese Auffassung wieder aufgegeben. Mit seiner Erklärung steht er jetzt allein."

Die Theseis und Dynameis (d. i. die thetischen und dynamischen Klänge) der von Ptolemaeus statuirten sieben Tonoi waren dort z. B. für den Tonos Lydios (den F. Bellermann unserer Transpositionsscala mit einem b gleichstellt) folgendermassen angegeben:

Dynameis							
Parhyp. hyp.	Lichanos hyp.	Hypate mes.	Parhypate mes.	Lichanos mes.	Mese	Paramese	Trite diez.
f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*
Hypate mes.	Parhypate mes.	Lichanos. mes.	Mese	Paramese	Trite diez.	Paranete diez.	Nete diez.
Theseis							

Die sämmtlichen auf uns gekommenen Musikreste der Griechen, sowohl der Vocal- wie der Instrumentalmusik sind in dem hier vorstehenden Tonos Lydios (Transpositionsscala mit einem b) geschrieben, in welchem die thetischen Klänge der Lydischen, Phrygischen, Dorischen Octave folgende sind:

	Lyd.	Phry.	Dor.
8. Thet. Nete	f	g	a
7. Thet. Paramese	e	f	g
6. Thet. Trite	d	e	f
5. Thet. Paramese	c	d	e
4. Thet. Mese	*b*	*c*	*d*
3. Thet. Lichanos	a	b	c
2. Thet. Parhypate	g	a	b
1. Thet. Hypate	f	g	a

Digitized by Google

Wenn mein Recensent die in der dritten Aufl. meiner griechischen Harmonik S. 141 enthaltene Tabelle, die ich der leichteren Fasslichkeit wegen in den Scalen ohne Vorzeichen ausgeführt habe, aus dieser in den Tonos Lydios (mit Einem b) transponiren will, wird er finden, dass die dritte Auflage dieselbe Auffassung der Theseis festhält, wie die zweite Auflage; die erste Auflage gab sie in derselben Transpositionsscala wie die dritte.

Der Recensent der dritten Auflage muss wohl ein sehr oberflächlicher Leser des Buches gewesen sein, sonst hätte er wissen müssen, dass in demselben die thetischen Klänge gerade so aufgefasst sind wie in der ersten und zweiten Aufl. In seiner Recension der ersten Aufl. (Neue Jahrbücher der Philologie und Pädagogik 1864 S. 590. 591) sagte Herr v. Jan: „Ich gebe dem Vf. nach den S. 180 ff. ⟨§ 9 die *συστήματα κατὰ θέσιν* Ptol. Harm. 2, 5 ff.⟩ geführten Deduction gern zu, dass nicht die Hypate oder Nete, sondern die Mese der eigentliche Grundton jeder Octavengattung ist:

„die Dorische Tonart ist die Reihe von e zu e mit dem Grundton a, die Lydische Tonart ist die Reihe von c zu c mit dem Grundton f, die Phrygische Tonart ist die Reihe von d zu d mit der Tonica g".

Das sind C. v. Jan's eigene Worte. Also

				mese				
Dorisch:	e	f	g	a	h	c	d	e
				mese				
Lydisch:	c	d	e	f	g	a	h	c
				mese				
Phrygisch:	d	e	f	g	a	h	c	d

Hier erklärt C. v. Jan selber den Ton f und den Ton g für die Mese (Grundton, Tonica) der Lydischen und der Phrygischen Octavengattung. Ist ihm wohl zuzutrauen, dass ihm, obwohl der § 9 der Harmonik erster Aufl., auf welchen sich Herr v. Jan beruft, die Ueberschrift trägt „Die *συστήματα κατὰ θέσιν* nach Ptol. Harm. 2, 5 ff.", nicht zu Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen die thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octav die thetische Mese ist? In seiner Recension der ersten Aufl. bekennt sich C. v. Jan zu derselben Auffassung der Theseis, welche ich auch in der zweiten und ebenso auch in der dritten Aufl. festgehalten habe. So muss ich denn gerechtes Bedenken tragen, ob Herr C. v. Jan weiss, was von mir, was von Gevaert, was von Ziegler unter den Theseis verstanden wird; und wenn er jetzt versichert, die der zweiten Aufl. meiner Harmonik beigelegte Tabelle huldige derselben Auffassung wie Bellermann, Ziegler, Gevaert und Referent sie vertreten, so ist damit in der That Nichts gesagt; denn jene Tabelle stellt zwar auch die

Digitized by Google

Ansicht Gevaerts dar, hingegen eine von der Bellermannschen und Zieglerschen ganz verschiedene. Auf S. 144 des von ihm recensirten Buches hätte C. v. Jan finden können, wie Bellermann und der sich an Bellermann anschliessende Ziegler die Ptolemaeischen Theseis und Dynameis auffasst. Allem Anschein nach hat der Referent des Buches auch diese Partie desselben beim Lesen zur Seite gelassen und längst wieder vergessen, dass er als Recensent der ersten Auflage meines Buches meine Auffassung der thetischen Onomasie vertrat. Wenn diese gegenwärtig von C. v. Jan wie er versichert, in derselben Weise aufgefasst wird, wie in der zur zweiten Aufl. meiner Harmonik gehörenden Tabelle, so ist C. v. Jan zu derselben Auffassung zurückgekehrt, welche bei seiner Recension der ersten Aufl. von ihm vertreten wurde. Ich zweifle aber, ob ihm zum klaren Bewusstsein gekommen ist, wie er bei der Recension der ersten Aufl. die thetische Mese aufgefasst und was er darunter bei der Recension der dritten Aufl. verstanden hat. Denn wenn Referent die Bellermannsche und Zieglersche Auffassung der thetischen Onomasie mit derjenigen identificirt, welche von der Tabelle des Gevaertischen Buches und der ihr zu Grunde liegenden Tabelle meiner zweiten Anfl. vertreten ist, so liefert C. v. Jan den Beweis, dass er vor Gleichungen wie $x = a = 2a$ nicht zurückschaudert. Der oben S. XXIV angeführte Satz wäre richtig, wenn er lautete:

> Die Tabelle der Ptolemaeischen Onomasie, welche der Verf. der zweiten Auflage der Harmonik beigab, huldigte der Auffassung, wie Gevaert und wie ich (der Ref.) im J. 1864, als ich die erste Auflage recensirte, sie vertrat, — eine Auffassung, welche ich später verliess, weil ich, als Zieglers Besprechung der Westphalschen Arbeit erschien, der Ziegler-Bellermannschen Auffassung der Theseis beitreten zu müssen glaubte, während O. Paul und H. Riemann bei der Westphalschen Interpretation der Theseis verblieben sind.

Bezüglich der griechischen Harmonik ist ihm nicht anders zu helfen, als wenn er die thetische Onomasie des Ptolemaeus und die von demselben dem Texte der Harmonik hinzugefügten Tabellen gründlich selber durcharbeitet und sich nicht mit Resultaten begnügt, welche Andere daraus gezogen haben. Die Darstellung, welche Ptolemaeus im 5. cap. des zweiten Buches von den Dynameis und Theseis gibt, ist allerdings schwer zu verstehen, denn der grosse Mathematiker und Astronom legt die von den zeitgenössischen Kitharoden und Lyroden ausschliesslich gebrauchte thetische Onomasie zu Grunde, an welcher er den Lesern seiner Harmonik die dynamische Nomenclatur zu erläutern sucht. Dies letztere ist ihm nicht recht geglückt, weil er als Mathematiker und Akustiker von Fach sich für Musik nur so weit interessirte, als es galt die von den praktischen Musikern aufgestellten Scalen akustisch zu bestimmen. Er stellt als musikalischer Laie in seinen den Tabellen hinzugefügten Erläuterungen die Sache so dar, als ob die Dorische

Digitized by Google

Octavengattung stets im Dorischen Tonos zu nehmen sei, die Phrygische Octavengattung im Phrygischen Tonos u. s. w., das heisst also, als ob jede Octavengattung in keinen anderen als in dem gleichnamigen Tonos gesetzt werde. Auch Gevaert hat dies dem Ptolemaeus zufolge so angenommen. Und doch sind die der Dorischen Octavengattungen angehörenden Hymnen auf die Muse und auf Helios nicht im Tonos Dorios, sondern im Tonos Lydios geschrieben; der Phrygische (Hypophrygische) Hymnus auf Nemesis ebenfalls im Tonos Lydios; auch was uns von Denkmälern der griechischen Instrumentalmusik erhalten ist, ist sämmtlich im Tonos Lydios notirt, einerlei ob es der Hypodorischen, Mixolydischen oder irgend einer anderen Octavengattung angehört. Auch die Notenscalen, welche Aristides als die Harmonien „der ganz Alten" mittheilt, sind im Tonos Lydios notirt. Schon Marquard (Aristoxenus S. 293) macht die gelegentliche Bemerkung, dass Ptolemaeus ein schlechter Musiker sei. Ich stimme Marquard's Urteile bei, obwohl ich nur allzu gut weiss, dass der „schlechte Musiker" Ptolemaeus uns über die musikalische Praxis die wichtigsten Aufschlüsse gibt, denn er allein ist es, der in seiner Harmonik — freilich nur im lediglich akustischen Interesse — auf die von den Kitharoden und Lyroden seiner Zeit für die Melopöie angewandten Tonscalen eingeht.

Viel klarer als das 5. cap. des zweiten Buches sind zwei andere Partien der Ptolemaeischen Harmonik, die unter sich in nächster Beziehung besteht, nämlich 1, 15 ff. und 2, 16 ff. Schon die zweite Auflage meiner griechischen Harmonik hat diese Capitel ausführlich erörtert S. 436—447. Herr C. v. Jan hat diese Erörterungen der zweiten Auflage unbeachtet gelassen. Deshalb — gerade mit Rücksicht auf Herrn C. v. Jan — ist in der dritten Auflage, und zwar gleich im Vorworte derselben, jene Partie der Ptolemaeischen Harmonik noch einmal dem Leser vorgeführt. Vierzehn Kanones werden hier von Ptolemaeus aufgestellt, jeder Kanon acht Klänge einer Octave umfassend, — die Klänge werden ausdrücklich als thetische Klänge bezeichnet — die Kanones enthalten die Klänge entweder von der thetischen Nete diezeugmenon an, oder von der thetischen Mese an. Bei seinen Kanones lässt Ptolemaeus den Tonos (die Transpositionsscala) durchaus unberücksichtigt, nur die Intervallgrösse von einem thetischen Klange bis zum anderen wird akustisch bestimmt. Welche Tonstufe einem thetischen Klange zukommt, kann hiernach nicht fraglich sein. Im Folgenden möge Kanon II, Kanon III, Kanon IV, Kanon IX, Kanon X, Kanon XI aus der Ptolemaeischen Harmonik 2, 14 wiederholt werden.

Digitized by Google

	Kanon II Lydisch	Kanon III Phrygisch	Kanon IV Dorisch
von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur Hypate meson.			
Thetische Nete diezeugmenon	f (c)	g (d)	a (e)
Thetische Paranete diez.	e (♭)	f (c)	g (d)
Thetische Trite diez.	d (a)	c (♭)	f (c)
Thetische Paramese	c (g)	d (a)	e (♭)
Thetische Mese	b (f)	c (g)	d (a)
Thetische Lichanos meson	a (e)	b (f)	c (g)
Thetische Parhypate meson	g (d)	a (e)	b (f)
Thetische Hypate meson	f (c)	g (d)	a (e)
	Kanon IX Lydisch	Kanon X Phrygisch	Kanon XI Dorisch
von der thetischen Mese bis zum Proslambanomenos = von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese.			
Thetische Nete hyperbolaion	b (f)	c (g)	d (a)
Thetische Paranete hyperb.	a (e)	b (f)	c (g)
Thetische Trite hyperb.	g (d)	a (e)	b (f)
Thetische Nete diezeugmenon	f (c)	g (d)	a (e)
Thetische Paranete diezeugm.	e (♭)	f (c)	g (d)
Thetische Trite diezeugmenon	d (a)	e (♭)	f (c)
Thetische Paramese	c (g)	d (a)	e (♭)
Thetische Mese	b (f)	c (g)	d (a)

Diese Ptolemaeischen Kanones sind Quellen kanonischer Autorität für die *νέα διαθήκη* der Auffassung der griechischen Harmonik. Auf sie gründet sich einer der Artikel des neuen wahren Glaubens:

„Ich glaube auf die Autorität der Ptolemaeischen Kanones, dass die griechischen Kitharoden und Lyroden zwischen Primen- und Quinten-Tonarten unterschieden und jene als Octavenarten der thetischen Mese, diese als Octavenarten der thetischen Hypate meson bezeichneten."

Auch die „neueren Melopoioi" standen nach der Darstellung des Manuel Bryennios auf dem Standpunkte der Ptolemaeischen Kitharoden und Lyroden, wenn sie zwischen vollkommenen und unvollkommenen Octavenarten (*τέλεια* und *ἀτελῆ εἴδη τοῦ διὰ πασῶν*) unterschieden, von denen jene die auf die Mese, diese die auf die Hypate ausgehenden Melopöien umfassen.

Friedrich Bellermann ist noch nicht Bekenner dieser Ueberzeugung, wohl aber Heinrich Bellermann, Friedrich Bellermanns Sohn, nur dass von diesem die kanonische Bezeichnung „Octavenarten der thetischen Mese" und „Octavenarten der thetischen Hypate" noch nicht gebraucht wird. Vielmehr bedient sich Heinrich Bellermann der Termini „authentische und plagale Tonarten".

Digitized by Google

Mit diesem Artikel stehen zwei andere, die sich ebenfalls auf kanonische Ueberlieferung gründen, in logischem Zusammenhange:

„Ich glaube, dass in der griechischen Musik der Gesang ein durchaus unisoner war, dass dagegen mit der Gesangsstimme schon in der archaischen Musikperiode Eine heterophone Begleitstimme (Krusis), seit der Musikperiode des Lasos mehrere heterophone Begleitstimmen gleichzeitig sich vereinten. Die Melodiestimme war stets die tiefere, die Begleitstimme stets die höhere."

Diese Ueberzeugung gründet sich auf zwei Stellen des Plutarchischen Musikdialoges 19, 29, deren eine die kanonische Autorität des Aristoxenus beansprucht, und auf das Aristotelische Problem 19, 12.

Friedrich Bellermann war noch kein Bekenner dieser Ueberzeugung, wohl aber Fr. Ziegler und im J. 1864 C. v. Jan.

Und ferner:

„Ich glaube, dass die griechische Musik nicht minder wie die moderne den Unterschied zwischen Tonica und Dominante machte, von denen sie jene als (thetische) Mese, diese als (thetische) Hypate bezeichnete."

Diese Ueberzeugung gründet sich auf das Aristotelische Problem 19, 20. Auch H. v. Helmholtz ist ihr Bekenner; mit einiger Zurückhaltung auch C. v. Jan. Fr. Ziegler aber verwirft sie, er ist in dieser Beziehung Anhänger des alten Fr. Bellermanschen Standpunktes.

Diese Sätze (gleichsam die drei Fundamentalartikel der neuen Auffassung der griechischen Harmonik) müssen für die Beurtheilung der auf uns gekommenen Denkmäler der griechischen Vocal- und Instrumentalcomposition, welche von Fr. Bellermann in seinen „griechischen Hymnen" und seinem „Anonymus de musica" auf kritischer Grundlage der handschriftlichen Ueberlieferung gesammelt sind, die unverbrüchlichen Normen sein. Alle diese Denkmäler sind im Tonos Lydios (Transpositionsscala mit Einem b notirt, Bellermann hat sie in die moderne Scala ohne Vorzeichnung transponirt). Bei den oben von mir vorgeführten Ptolemaeischen Kanones bedient sich Ptolemaeus für die thetischen Klänge weder des Tonos Lydios noch irgend eines anderen der griechischen Tonoi, sondern gibt diesmal als Akustiker lediglich die Intervallgrösse an, um welche der eine thetische Klang von seinem Nachbarklange entfernt ist. Ich habe die thetischen Klänge der Ptolemaeischen Kanones durch unsere modernen Notenbuchstaben ausgedrückt: der lateinische Notenbuchstabe bezeichnet den Werth des thetischen Klanges für die Scala mit Einem b (Tonos Lydios), der daneben in Klammer stehende deutsche Notenbuchstabe bezeichnet die Scala ohne Vorzeichnung, welche Bellermanns Umschreibung gewählt hat.

Digitized by Google

Von dem Hymnus auf Nemesis sagt Bellermann auf S. 67 seiner Ausgabe „man erkennt in ihm unzweifelhaft die auf die Octave von g—g gegründete Tonart, welche bei den Alten Hypophrygisch, nach neuerem Sprachgebrauche Mixolydischer Kirchenton heisst, und aus der z. B. unser Choral Veni creator spiritus geht.“ Dieses Urtheil Bellermanns steht über allem Widerspruche fest. Zur Tonica hat die Melodie den Klang g. Dieser Klang g (nach dem Tonos Lydios würde es der Klang c sein) muss, da er die Function der Tonica hat, nach dem Aristotelischen Probleme 19, 20 bei den griechischen Musiktheoretikern die Bezeichnung „Mese“ geführt haben. Aber in den auf Alypius u. s. w. gegründeten „Tonleitern und Musiknoten der Griechen von F. Bellermann“ sucht man in jedem der Tonoi vergeblich nach einer „Mese“ g. Denn alle diese Notenverzeichnisse Bellermanns enthalten nur dynamische Klangbenennungen. Schon in meiner griechischen Harmonik erster Aufl. S. 121ff. wies ich darauf hin, dass das Aristotelische Mesen-Problem, wenn es keine Absurdität behauptet haben soll, nicht die dynamische, sondern die thetische Mese im Auge gehabt haben muss. Nach meiner Interpretation der thetischen Klänge (vgl. oben S. XXVIII) kommt dem Klange g — sowohl in der „Phrygischen Octave von der thetischen Hypate“ wie in der „Phrygischen Octave von der thetischen Mese“ — der Klangname „thetische Mese“ zu. **Es ist dies eine demonstratio ad oculos, dass meine Interpretation der Ptolemaeischen Theseis — nicht die Bellermann-Zieglersche — die richtige ist.** Dieselbe hat das von ihren Gegnern nicht vorausgesetzte Glück, dass man an dem Hymnus auf Nemesis, im Vereine mit dem Aristotelischen Mesenprobleme, die Probe ihrer Richtigkeit machen kann. Das wird auch meinem Gegner C. v. Jan einleuchtend sein. Er darf ohne Bedenken zu seiner in der Recension meiner Harmonik erster Auflage (1863) ausgesprochenen Ansicht zurückkehren:

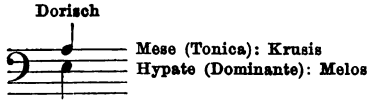
> „Ich gebe Herrn W. nach den S. 108ff. geführten Deductionen gern zu, dass die Mese der eigentliche Grundton jeder Octavengattung ist. . . Die Dorische Tonart ist die Reihe von e zu e mit dem Grundtone a, die Lydische ist die Reihe von c zu c mit dem Grundtone f, die Phrygische von d zu d mit der Tonica g.“

Dass der Klang g die thetische Mese der Phrygisti, der Klang f die thetische Mese der Lydisti sei, war in der ersten Auflage meiner griechischen Harmonik in einer Weise ausgesprochen, dass es nicht misszuverstehen war. C. v. Jan scheint es nicht verstanden zu haben. Denn kaum hatte Ziegler, welcher es wohl verstand, dass ich von einer thetischen Mese geredet hatte, den Nachweis versucht, dass die thetische Mese des Ptolemaeus von mir falsch

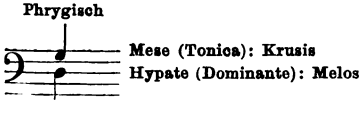
Digitized by Google

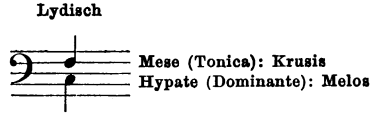
aufgefasst sei, als auch C. v. Jan sich bezüglich der thetischen Onomasie auf Zieglers Seite stellte. Wird Herr C. v. Jan, der, als er die erste Aufl. meiner griech. Harm. (1863) recensirte, die Erklärung drucken liess, dass er „nach den von mir geführten Deductionen" gern zugebe, der Klang g sei die Phrygische Tonica, nunmehr wo ich ihm ad oculos demonstrire (aus den Ptolemaeischen Kanones, aus dem auch von Helmholtz in meinem Sinne interpretirten Mesenprobleme des Aristoteles und aus dem Hymnus auf Nemesis), dass der Klang g die thetische Mese der Phrygischen Octavenart ist, nicht bekennen, dass er sich ohne Grund von meiner Auffassung der Theseis, die er selber — vermuthlich ohne es zu wissen — schon im Jahre 1864 zu der seinigen gemacht hatte, auf Zieglers Programm hin entfernt hat?

Die beiden Hymnen auf die Muse und auf Helios gehören der Dorischen Octavengattung an, „welche jetzt zufolge einer im Mittelalter entstandenen Verwechselung der Namen Phrygisch genannt wird." Fr. Bellermann, Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 67. In beiden Dorischen Hymnen schliesst die Melodie mit dem Klange e, der Hypate meson, wie derselbe sowohl nach dynamischer wie auch nach thetischer Onomasie genannt wird. (Für die Dorische Octavengattung ist ja die thetische Klangbenennung mit der dynamischen identisch.) Nach dem Aristotelischen Probleme 19, 20 schliesst die zu einer Melodie gehörende Instrumentalbegleitung in der Mese (Tonica), also in dem Klange a. Nach dem Aristotelischen Probleme 19, 12 ist der Melodieklang der tiefere, der Begleitungsklang der höhere. Es steht also durch die Quellenüberlieferung fest, dass sowohl der Hymnus auf die Muse wie der Hymnus auf Helios — beide der Dorischen Octavengattung angehörend — durch den Verein des Gesanges mit der heterophonen Krusis folgenden Schlussaccord zu Gehör brachten:



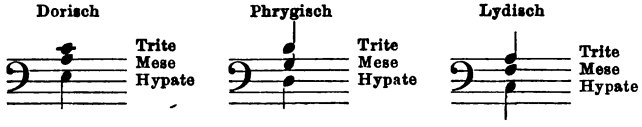
Eine Dorische Melopöie schloss also mit dem Quartenintervalle. Die Griechen nannten dasselbe ein symphonisches. Dem modernen Ohre ist dasselbe, wenn damit geschlossen wird, eine „abscheuliche" Dissonanz. Analog wie die Dorische Melopöie schlossen in der heterophonen Musik der Griechen auch die Phrygische und Lydische Melopöie: die Gesangmelodie in der thetischen Hypate meson, die Krusis in der thetischen Mese





Digitized by Google

Wenn in Pindars Melopöie, welcher nach dem Vorgange seines Lehrers Lasos die einstimmige heterophone Krusis zu einer mehrstimmigen erweiterte, zu dem alten Quartenintervalle des Schlusses noch ein dritter Klang hinzukam, so waren die Schlüsse folgende:



Dann wurde also zum Schlusse der Melopöie ein Quart-Sext-Accord zu Gehör gebracht. Die durch thetische Mese und Hypate gebildete Quarte klingt nun nicht mehr ganz so abscheulich wie in der bloss zweistimmigen Heterophonie; durch das Hinzukommen der thetischen Trite wird ein tonischer Dreiklang hervorgebracht, aber ein tonischer Dreiklang in einer Form der Umkehrung, den unsere neuere Musik wohl im Inlaute einer musikalischen Composition, aber nie als Schluss derselben zur Anwendung bringen mag. Als Abschluss eines Musikstückes würde dem an moderne Musik Gewöhnten der Quart-Sext-Accord fast den Eindruck einer Dissonanz machen.

C. v. Jan glaubt es dem Ansehen der griechischen Musik schuldig zu sein, dass er den in der Hypate schliessenden Tonarten, trotzdem sie durch die kanonische Quellenüberlieferung fest stehen, seine Anerkennung versagt. „Nicht zugeben kann ich den von Westphal statuirten Quartenschluss, wonach das Tonstück in der Begleitung mit der Hypate, im Gesange immer mit der Mese schliessen müsse.“ Und doch ist uns dies durch die Berichterstatter über griechische Musik so fest überliefert, dass, um es zu missachten, das Geständniss nöthig sein wird,

man sei ein Musikforscher, der sich über die quellenmässige Ueberlieferung hinwegsetze.

Aber der Zweck des auf diesem Gebiete arbeitenden Forschers ist nicht, von der griechischen Harmonik ein so gefälliges Bild wie möglich, vielmehr ein so wahres Bild wie möglich zu liefern.

In seinem Probleme 19, 39 beschreibt Aristoteles den Eindruck, welchen die eine heterophone Musik ausführenden Instrumentalisten empfinden: „*οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες ἐὰν εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς*“*) d. i. „wenn sie das übrige mit divergirenden Aulostönen begleitet haben und dann am Schlusse des Musikstückes auf denselben Klang mit der Melodiestimme kommen, haben sie am Ende des

*) Der Anfang der Problemen ist zu lesen *Διὰ τί ἥδιόν ἐστι τὸ ἀντίφωνον τοῦ ὁμοφώνου* statt des handschriftlichen *τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφώνου*. Die Lesart des alten lateinischen Uebersetzers (Bekk. p. 448) war die richtige „Cur suavius antiphonum aequisono est“; sie muss wiederhergestellt werden.

Digitized by Google

Stückes einen grösseren Eindruck der Befriedigung, als der Eindruck der Unbefriedigtheit war, welchen sie vor dem Ende bei der Divergenz der Melodietöne und der Krusistöne empfinden mussten." Die Musikstücke, welche Aristoteles in diesem Probleme im Auge hat, sind solche, welche sowohl in der Melodiestimme wie in der Krusisstimme auf denselben Klang — auf die thetische Mese d. i. die Tonica — ausgehen, eine Melopöie wie der Hymnus auf Nemesis. Melopöien wie der Hymnus auf die Muse und der Hymnus auf Helios dagegen, in denen die Melodie auf die thetische Hypate, die Begleitstimme dagegen auf die Mese ausgeht, können nicht zu den Melopöien gehören, welche das Aristotelische Problem 19, 39 im Auge hat, denn hier wird durch den Verein der Singstimme und der heterophonen Begleitstimme am Schlusse ein Quartenintervalle zu Gehör gebracht. Nach Aristoteles sind also diejenigen Formen einer Octavengattung, welche die Melodie in der thetischen Mese abschliessen, dem Ohre wohlthuender als diejenigen Formen, welche die Melodie in der thetischen Hypate ausgehen lassen. Was bei den neueren Melopöien des Manuel Bryennios vollkommene Octavenarten (τέλεια εἴδη) heisst, ist nach Aristoteles' Aussage dem Ohre wohlthuender als die von ihnen sogenannten unvollkommenen Octavenarten (ἀτελῆ εἴδη). Dennoch hat sich das musikalische Gehör des Aristoteles so an die gleich dem Hymnus auf die Muse und auf Helios in dem Quartenintervalle schliessenden Dorischen Melopöien gewöhnt, dass er über dieselben nicht viel anders als Plato urtheilt, der in der Doristi fast die einzige Tonart erblickt, welche in seinem Idealstaate zugelassen werden soll. Ich habe in der dritten Auflage meiner Harmonik die Stelle eines Briefes von E. v. Stockhausen angeführt, welche zu erklären sucht, wie die Griechen dazu gekommen sind, den durch die thetische Hypate hypaton und die thetische Mese gebildeten Quartenaccord unter die symphonischen Accorde zu zählen. Wir Modernen erkennen darin schlechterdings eine Dissonanz.

Die „symphonischen und diaphonischen Accorde" der Griechen pflegt man durch „consonirende und dissonirende Accorde" zu interpretiren. Dass aber die Griechen bei ihren Symphonien etwas ganz anderes fühlten als wir bei unseren Consonanzen, erhellt schon daraus, dass die Griechen ihre Quarte für eine Symphonie erklären, während doch dem modernen Ohre die Quarte als Dissonanz gilt. Nichts desto weniger steht es durch die Ueberlieferung der Quellen fest, dass die Melopöien, welche auf das Quartenintervall ausgingen, nicht minder häufig sind als diejenigen, welche unisonen Ausgang haben.

Die Melodieschlüsse auf der Tonica (thetische Mese) und die Melodieschlüsse auf der Dominante (thetische Hypate) sind beiderseits durch die Autorität der Quellen über allen Zweifel gesichert.

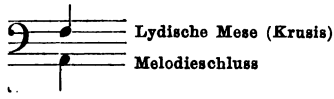
Digitized by Google

C. v. Jan sagt: „Hypothesen wie die von einem Systeme von Tonarten mit Primen-, Terzen- und Quinten-Schluss entbehren aller positiven Grundlage.“ Dem stelle ich entgegen: das System der Primen- und Quintenschlüsse hat eine sehr positive Grundlage, nämlich die Grundlage der Ptolemäischen Kanones, von denen Kanon II, III, IV die lydische, phrygische, dorische Octavengattung von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur thetischen Hypate meson d. i. von der höheren bis zur tieferen Dominante, Kanon IX, X, XI die lydische, phrygische, dorische Octavengattung von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese d. i. von der höheren bis zur tieferen Tonica überliefert. Im Jahre 1864 gab C. v. Jan zu (vgl. oben S. XXV), dass die thetische Mese der lydischen Octavengattung bei der Transpositionsscala ohne Vorzeichen in dem Klange f, die thetische Mese der phrygischen Octavengattung in dem Tone g, die thetische Mese der dorischen Octavengattung in dem Tone a besteht; da würde er auch dies anerkannt haben, dass die Ptolemaeischen Octavenschlüsse in der thetischen Mese bei den neoteroi Melopoioi als vollkommene Schlüsse, die Ptolemaeischen Octavenschlüsse in der thetischen Hypate bei den neoteroi Melopoioi als unvollkommene Schlüsse bezeichnet wurden. Dann aber wurde C. v. Jan durch Zieglers Besprechung der Ptolemaeischen Theseis veranlasst, die von mir gegebene Interpretation der thetischen Klänge auch seinerseits für verfehlt zu erklären. Jetzt möchte es für ihn wohl an der Zeit sein, nachdem ihm oben S. XXX eine ad oculos demonstratio von der Richtigkeit meiner Interpretation der Theseis gegeben ist, wenigstens für die Primen- und die Quinten-Tonarten die positive Ueberlieferung anzuerkennen.

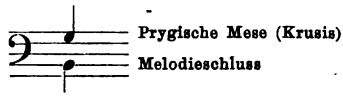
Es gab noch eine dritte Art von Melodieschlüssen, Schlüsse in der thetischen Trite diezeugmenon, die nicht durch die Ptolemaeischen Kanones bezeugt sind, und die man daher als apokryphische Melodieschlüsse bezeichnen mag. Sie sind gesichert durch die Instrumentalbeispiele des von Bellermann herausgegebenen Anonymus de musica: das Musikbeispiel § 101 ist ein syntonolydisches, das Musikbeispiel § 97 ein mixolydisches. Sie sind wie alle Denkmäler der griechischen Musik im Tonos Lydios (Scala mit Einem b) geschrieben, Bellermann hat sie in die Scala ohne Vorzeichen transponirt. Die Syntonolydische Melodie schliesst in dieser Transponirung mit a, die Mixolydische mit ♭. Nach den Ptolemaeischen Kanones ist der Klang a die thetische Trite diezeugmenon der Lydischen Octave, der Klang ♭ ist die thetische Trite diezeugmenon der Phrygischen Octave. Zufolge dem Aristotelischen Mesen-Probleme muss sich mit dem Melodieschlusse a in der Krusis die Lydische Mese f, mit dem Melodieschlusse ♭ die Phrygische Mese g verbinden:

Digitized by Google

Syntonolydischer Schluss:

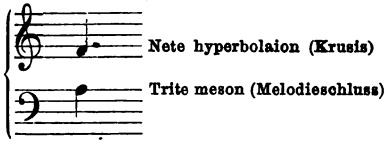


Mixolydischer Schluss:

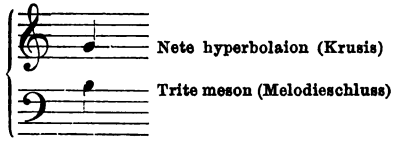


Plutarch de mus. 15 berichtet (vermuthlich nach Aristoxenos): „Die Lydische Harmonie d. i. die syntonos Lydisti verschmäht Plato, weil sie eine hohe Tonlage hat und weil sie für Klagegesänge geeignet ist.“ Deshalb ist anzusetzen eine Octav höher:

Syntonolydischer Schluss:



Mixolydischer Schluss:



Auch die Kanones des Ptolemaeus lassen es nicht unerwähnt, dass die Mese durch die Nete hyperbolaion vertreten werden kann.

Die Melodieschlüsse in der thetischen Hypate, obwohl sie durch die Ptolemaeischen Kanones im Einklange mit den griechischen Hymnen bezeugt sind, will C. v. Jan nicht gelten lassen, weil solche Melodien nach dem Aristotelischen Mesen-Probleme eine Quarte als schliessendes Intervall zu Gehör kommen lassen müssten, — ein Intervall, welches bei den Griechen zwar als eine Symphonie galt, für ein modernes Ohr aber eine Dissonanz sein würde.

Die Melodieschlüsse in der thetischen Trite, welche nicht durch die Ptolemaeischen Kanones, wohl aber durch die vom Anonymus überlieferten Musikreste bezeugt werden, will C. v. Jan nicht gelten lassen, weil solche Melodien nach dem Aristotelischen Mesen-Probleme einen Schluss in der Terz oder Sexte bedingen würden, — einem Intervalle, welches uns Modernen zwar als Consonanz, den Griechen aber als Dissonanz gilt. Wer wird behaupten mögen, dass die griechischen Termini „Symphonia und Diaphonia“ mit unseren modernen „Consonanz und Dissonanz“ dasselbe bedeuten?

In der Wochenschrift für classische Philologie (G. Andresen und H. Heller) 1887, 1. Juni S. 701 sagt C. v. Jan: „Dass die Mese Grundton in jeder Octavengattung sei, habe ich schon i. J. 1864 (in der Recension der ersten Auflage von Westphals griechischer Harmonik und Melopöie) zugegeben und behaupte es jetzt noch ebenso. Darum liess ich den vierten Ton einer jeden Octavengattung mit fetter Schrift setzen ⟨vgl. oben S. XXV⟩. Mese ist aber nicht „the-

Digitized by Google

tische Mese.“ Thetische Mese — sagt C. v. Jan weiter — nennen Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instruments.“

Gevaert im ersten Theile seines Werkes S. 169 giebt folgende Scalen des Ptolemäus:

Ἀπὸ νήτης κατὰ θέσιν.

							Nète thétique	
Lydisti:	c	d	e	f	g	a	h	c
							Nète thétique	
Phrygisti:	d	e	f	g	a	h	c	d
							Nète thétique	
Doristi:	e	f	g	a	h	c	d	e

Ἀπὸ μέσης κατὰ θέσιν.

							Mèse thétique	
Lydisti:	f	g	a	h	c	d	e	f
							Mèse thétique	
Phrygisti:	g	a	h	c	d	e	f	g
							Mèse thétique	
Doristi:	a	h	c	d	e	f	g	a

Die drei ersten der Scalen sind die von Ptolemäus im Kanon II, Kanon III und Kanon IV aufgestellten: von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur Hypate meson.

Die drei letzten der Gevaertschon Scalen sind identisch mit dem Ptolemäischen Kanon IX, Kanon X, Kanon XI von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese. —

Gevaert fasst thetische Mese und Nete genau wie ich (oben auf S. XXVIII).

Oben auf S. XXV sagte ich von Herrn C. v. Jan: „Ist es ihm wohl zuzutrauen, dass es ihm nicht zum Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen Octave die thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octave die thetische Mese ist?“ In der oben genannten Nummer der Zeitschrift für classische Philologie erklärt C. v. Jan ausdrücklich, die Mese, welche er durch fette Schrift ausgezeichnet habe ⟨oben S. XXV⟩ sei nicht thetische Mese. Meine Befürchtungen haben sich also leider bestätigt. C. v. Jan weiss nicht, dass in der Phrygisti die Mese a thetische Mese, in der Lydisti die Mese f thetische Mese ist. Er sagt:

> thetische Mese nennt Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instrumentes.

Wer nicht blind ist, der kann lesen (Gevaert I p. 169), dass für die Scalen ohne Vorzeichnung der Klang f wie von mir so auch von Gevaert thetische Mese der Lydisti, der Ton g thetische Mese der Phrygisti, der Klang a thetische Mese der Doristi genannt wird. C. v. Jans Worte: „Gevaert und ich“ sind mir unverständlich.

Digitized by Google

C. v. Jan setzte in der angeführten Stelle für die Dorische Octav den Klang a, für die Phrygische den Klang g, für die Lydische den Klang f als Mese an, „Mese ist aber nicht thetische Mese." Meint C. v. Jan, dass es ausser der „thetischen Mese" und der „dynamischen Mese" noch eine dritte Art der Mese gebe? Die Dorische Mese a ist sowohl „dynamische wie thetische Mese." Aber wie kommen bei C. v. Jan die Klänge g und f in der Phrygischen und Lydischen Octavenreihen zu dem Namen Mese? Ja, wenn ich das sagen könnte!

C. v. Jan in seiner Replik sagt: „Westphal fasst die thetische Mese als eine transponirte ... bei ihm ist thetisch = transponirt. Dynamisch gilt ihm = feststehend."

Sowohl in der ersten wie in der zweiten, wie auch in der dritten Auflage meiner griech. Harm. und Melop. habe ich vielmehr folgendes gelehrt:

Thetische Mese ist die Tonica einer jeden Octavengattung, der Componist kann dabei die Octavengattung in jeder beliebigen Transpositionsscala (Tonos) halten.

Dynamische Mese ist die Tonica der Dorischen Octavengattung. Bei der Dorischen Octavengattung ist die thetische Onomasie mit der thetischen identisch.

Damit ist eine für jeden musikalisch Gebildeten verständliche Definition der dynamischen und der thetischen Mese, mithin auch der Hypate, Trite, Nete und der übrigen Klänge beider Onomasien gegeben.

Gevaerts Werk über alte Musik hat sich diese meine Auffassung der thetischen Klänge zu eigen gemacht.

Im 16. Cap. des ersten und im 16. Cap. des zweiten Buches seiner Harmonik spricht Ptolemäus von der Praxis der Kitharoden. Die sämmtlichen von ihnen gebrauchten Octavengattungen bestimmt er nach thetischen Klängen: *ἀπὸ τῆς τῇ θέσει νήτης* und *ἀπὸ τῆς τῇ θέσει μέσης*. In welchem Tonos die Kitharoden ihre thetischen Klänge genommen haben, darüber schweigt Ptolemäus. Aus dem Anonym. de mus. § 28 (Bellermann) erfahren wir: *οἱ δὲ κιθαρῳδοὶ τέτρασι τούτοις ἁρμόζονται· Ὑπεριαστίῳ, Λυδίῳ, Ὑπολυδίῳ, Ἰαστίῳ.* In einem dieser vier Tonoi (Transpositionsscalen) müssen die Kitharoden des Ptolemäus ihre thetischen Klänge genommen haben. Der Tonos Hypolydios entspricht nach F. Bellermann bezüglich der Notenschrift unserer modernen Transpositionsscala ohne Vorzeichen; der Tonos Lydios unserer Transpositionsscala mit Einem b; der Tonos Hyperiastios unserer Transpositionsscala mit Einem Kreuze; der Tonos Iastios unserer Transpositionsscala mit zwei Kreuzen. Ptolemäus polemisirt gegen den Tonos Hyperiastios und gegen den Tonos Iastios; aber der Tonos Hypolydios und der Tonos Lydios wird von Ptolemäus

Digitized by Google

anerkannt. Lassen wir daher den Hyperiastios und Iastios zur Seite. Die thetischen Klänge, deren sich nach Ptolemäus die Kitharoden bedienen, haben wir für den Tonos Hypolydios und den Tonos Lydios in der Dorischen, Phrygischen und Lydischen Octavengattung anzugeben.

	hypaton				meson					diezeugm.			hyperbolaion		
	thetische Paranete	thetische Hypate	thetische Parhypate	thetische Lichanos	thetische Hypate	thetische Parhypate	thetische Lichanos	thetische Mese	thetische Paramese	thetische Trite	thetische Paranete	thetische Nete	thetische Trite	thetische Paranete	thetische Nete
	Tonica		Med.		Domin.			Tonica		Med.	Domin.				Tonica
	Tonos Hypolydios.														
Doristi	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā
Phrygisti	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ
Lydisti	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c̄	d̄	ē	f̄
	Tonos Lydios.														
Doristi	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄	c̄	d̄
Phrygisti	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄	c̄
Lydisti	b	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄

Zur Zeit des Ptolemäus schrieben die Kitharoden ihre Compositionen im Tonos Lydios. Nicht nur die uns erhaltenen Reste griechischer Vocalmusik sind im Tonos Lydios geschrieben (der Hymnus auf die Muse und auf Helios vom Kitharoden Dionysius, der Hymnus auf Nemesis vom Kitharoden Mesomedes), sondern auch sämmtliche Reste griechischer Instrumentalmusik, sogar die den Plato erläuternden Scalen des Aristides Quintilianus, von denen nur eine einzige dem Tonos Hypolydios angehört.

Im 5. Cap. des ersten Buches seiner Harmonik giebt Ptolemäus eine theoretische Darstellung der thetischen und dynamischen Onomasie der Klänge. Auf den Text lässt Ptolemäus sieben Tabellen folgen für die sieben von ihm recipirten Tonoi z. B.:

Digitized by Google

Μιξολύδιος τόνος.

θέσεις		*δυνάμεις*		
Νήτη ὑβερβ.	———	*νήτη διεζ.*	*ἐστώς*	
	ἐπιξ΄ (7 : 8)			
παρανήτη ὑπερβ.	———	*παρανήτη διεζ.*		
	ἐπιθ΄ (9 : 10)			*διὰ τεσσάρων*
τρίτη ὑπερβ.	———	*τρίτη διεζ.*		
	ἐπικ΄ (20 : 21)			
νήτη διεζ.	———	*παραμέση*	*ἑστώς*	
	ἐπιη΄ (8 : 9)			*τόνος*
παρανήτη διεζ.	———	*μέση*	*ἑστώς*	
	ἐπιζ΄ (7 : 8)			
τρίτη διεζ.	———	*λιχανὸς μέσ.*		
	ἐπιθ΄ (9 : 10)			*διὰ τεσσάρων*
παραμέση	———	*παρυπάτη μέσ.*		
	ἐπικ΄ (20 : 21)			
μέση	———	*ὑπάτη μέσ.*	*ἑστώς*	
	ἐπιζ΄ (7 : 8)			
λιχανὸς μέσ.	———	*λιχαν. ὑπάτ.*		
	ἐπιθ΄ (8 : 9)			*διὰ τεσσάρων*
παρυπάτη μεσ.	———	*παρυπάτη ὑπάτ.*		
	ἐπικ΄ (20 : 21)			
λιχανὸς ὑπάτ.	———	*ὑπάτη ὑπάτ.*	*ἑστώς*	
	ἐπιη΄ (8 : 9)			
παρυπάτη ὑπάτ.	———	*νήτη ὑπερβ.* / *προσλαμβανόμενος*	*ἑστώς*	
	ἐπιζ΄ (7 : 8)			
παρυπάτη ὑπάτ.	———	*παρανήτη ὑπερβ.*		
	ἐπιθ΄ (9 : 10)			*διὰ τεσσάρων*
ὑπάτη ὑπάτ.	———	*τρίτη ὑπερβ.*		
	ἐπικ΄ (20 : 21)			
προσλαμβανόμενος	———	*νήτη ὑπερβ.*	*ἑστώς*	

In der zweiten Auflage meiner Harmonik und Melopöie hatte ich die sieben Ptolemäischen Tabellen auf einer einzigen vereinigt.

Digitized by Google

Thetischer Proslambanomenos | Thetische Hypate hypaton | Thetische Parhypate hypaton | Thetische Lichanos hypaton | Thetische Hypate meson | Thetische Parhypate meson | Thetische Lichanos meson | Thetische Mese | Thetische Paramese | Thetische Trite diezeugmenon | Thetische Paranete diezeugmenon | Thetische Nete diezeugmenon | Thetische Trite hyperbolaion | Thetische Paranete hyperbolaion | Thetische Nete hyperbolaion

Tonos Mixolydios ($^{b\,b\,b}_{b\,b\,b}$)

B ces des es [f ges as b ces des es f] ges as b

Dynamisch

Ne. d. | Tri. hy. | Par. hyp. | Prosl. | Hyp. hy. | Par. hy. | Lil. hy. | Hyp. m. | Par. m. | Li. m. | Mese | Param. | Tri. di. | Par. di. | Ne. di.

Tonica | Mediante | Domin. | Tonica | Mediante | Domin. | Tonica

Tonos Lydios (^{b})

B c d e [f g a b c d e f] g a b

Dynamisch

Tri. hy. | Par. hy. | Prosl. | Hyp. hy. | Par. hy. | Lil. hy. | Hyp. m. | Par. m. | Li. m. | Mese | Param. | Tri. di. | Par. di. | Ne. di. | Tri. hy.

[Lydische Octav.]

Tonos Phrygios ($^{b}_{b\,b}$)

B c d es [f g as b c d es f] g as b

Dynamisch

Par. hy. | Prosl. | Hyp. hy. | Par. hy. | Lil. hy. | Hyp. m. | Par. m. | Li. m. | Mese | Param. | Tri. di. | Par. di. | Ne. di. | Tri. hy. | Par. hy.

[Phrygische Octavenart.]

Tonos Dorios ($^{b\,b}_{b\,b}$)

B c des es [f ges as b c des es f] ges as b

Dynamisch

Prosl. | Hyp. hy. | Par. hy. | Lil. hy. | Hyp. m. | Par. m. | Lil. m. | Mese | Param. | Tri. di. | Par. di. | Ne. di. | Tri. hy. | Par. hy. | Ne. hy.

[Dorische Octavenart.]

Tonos Hypolydios (ohne Vorzeichnung)

H c d e [f g a h c d e f] g a b

Dynamisch

Hyp. hy. | Par. hy. | Lil. hy. | Hyp. m. | Par. m. | Li. m. | Mese | Param. | Tri. di. | Par. di. | Ne. di. | Tri. hy. | Parhy. | Ne. hy. | Hyp. hy.

[Hypolydische Octavenart.]

Tonos Hypophrygios ($^{b}_{b}$)

B c d es [f g a b c d es f] g a b

Dynamisch

Parhy. | Lichy. | Hyp. m. | Par. m. | Li. m. | Mese | Param. | Tri. di. | Par. di. | Ne. di. | Tri. hy | Par. hy. | Ne. hy. | Hyp. hy. | Par. hy.

[Hypophryg. Octavenart.]

Tonos Hypodorios ($^{b}_{b\,b}$)

B c des es [f g as b c des es f] g as b

Dynamisch

Lil. hy. | Hyp. m. | Par. m. | Li. m. | Mese | Param. | Tri. di. | Par. di. | Ne. di. | Tri. hy. | Par. hy. | Ne. hy. | Hyp. hy. | Par. hy. | Lil. hy.

[Hypodor. Octavenart.]

Digitized by Google

Das ist bis auf die dem T. Lydios, Phrygios, Dorios gegebene Auszeichnung dieselbe Tabelle, welche ich im Farbendrucke der zweiten Auflage meiner Harmonik beigegeben hatte. Wodurch sich dieselbe von der Tabelle der thetischen und dynamischen Onomasie unterscheidet, welche F. Bellermann in seinem Anonymus de musica (1841) p. 11 über die thetischen und dynamischen Klangnamen unterscheidet, wird um so leichter ersichtlich, wenn diese Bellermannsche Tabelle auf gleiche Benennung der Töne gebracht wird, welche in F. Bellermanns Tonleitern und Musiknoten der Griechen (1847) angegeben wird.

Thetische Klänge nach F. Bellermann.		Dynamische Klänge nach F. Bellermann.	
Thetische Nete hyperbolaion	b		
Thetische Paranete hyperbolaion	as		
Thetische Trite hyperbolaion	ges		
Thetische Nete diezeugmenon	f		
Thetische Paranete diezeugmenon	es		
Thetische Trite diezeugmenon	des		
Thetische Paramese	c		
Thetische Mese	b		
Thetische Lichanos meson	as		
Thetische Parhypate meson	ges		
Thetische Hypate meson	f		
Thetische Lichanos hypaton	es		
Thetische Parhypate hypaton	des		
Thetische Hypate hypaton	c		
Thetische Proslambanomenos	B		

| | | |

welche auf der farbigen Tabelle der zweiten Auflage meiner Harmonik (1867) — wiederholt bei Gevaert Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité I p. 258 (1875) — dargestellt ist, identisch sei. Er sagt: „Thetisch" ist also auf Westphals farbiger Tabelle „wie Gevaert und ich es wünschen, eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g, ⟨as in a⟩ und es in d sich ändert." Weshalb fügt C. v. Jan diese letzten Worte, die ich gesperrt habe drucken lassen, hinzu? Den meisten seiner Leser werden sie unverständlich sein. Ich werde sie interpretiren.

Auf unserer Tabelle d. i. der meiner Harmonik zweiter Aufl. und Gevaerts Buche gemeinsamen Tabelle ist

ges thetische Parhypate meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Hypophrygios

a ist thetische Lichanos meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Hypolydios

d ist thetische Parhypate meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Lydios.

Nach F. Bellermanns Tabelle der thetischen und dynamischen Klänge kommt der thetischen Hypate meson des Tonos Hypophrygios der Klang ges, der thetischen Lichanos meson des Tonos Hypolydios der Klang as, der thetischen Trite diezeugmenon des Tonos Lydios der Klang d zu; während die dynamische Mese des betreffenden Tonos wie bei uns von Bellermann als ges a es angesetzt ist. (Vgl. zweite Aufl. meiner griech. Harm. 1867 S. 362.)

Ohne Zweifel ist dies der Sinn des von C. v. Jan gemachten Zusatzes: „Thetisch ist also hier wie Gevaert und ich es wünschen eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g ⟨as in a⟩ und es in d sich ändert." Hätte C. v. Jan seinen Gedanken vollständig aussprechen wollen, so hätte er sagen müssen, „Wenn man auf Westphals Tabelle ges in g, a in as, es in d ändert, so wird Westphals Auffassung der Theseis auch mit derjenigen Bellermanns und Zieglers stimmen. Dies wäre der Wahrheit angemessen gewesen, und C. v. Jans Replik würde alsdann nicht den Anschein erwecken, als solle dem Leser Sand in die Augen gestreut werden. Dann hätte mein Gegner freilich auch nicht die Worte gebrauchen können: „Thetisch ist also hier, wie Gevaert und ich es wünschen, eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g, a in as, es in d sich ändern." Denn Gevaerts Tabelle stimmt genau mit der meinigen überein, Gevaert hat wie ich an jenen Stellen g a d, nicht wie C. v. Jan es will, ges as es drucken lassen.

Mehrfach hat C v. Jan sich dahin ausgesprochen, dass jene Uebereinstimmung der dynamischen Mese mit einem bestimmten thetischen Klange, welche der Ptolemäische Text durch „ἁρμόζεται" bezeichnet,

Digitized by Google

nicht von einer genauen Uebereinstimmung der Tonstufe, sondern wie Bellermann wolle, von einer ungefähren Uebereinstimmung zu verstehen sei. Will C. v. Jan endlich einmal die dem Texte beigegebenen Tabellen des Ptolemäus gründlich studiren, so wird er finden, dass in diesen Tabellen die fraglichen thetischen und dynamischen Klänge genau identisch sind. Ziegler sah dies wohl ein und eben aus diesem Grunde behauptete er, dass die Ptolemäischen Tabellen corrigirt werden müssten, wie er denn selber am Tonos Mixolydios des Ptolemäus eine solche Correctur versucht hat.

Wer die Ptolemäischen Tabellen nicht studiren mag, mag auch die griechische Harmonik nicht kennen lernen.

An einem anderen Orte habe ich die musikalischen Versehen, die der grosse Akustiker Ptolemäus beim Aufstellen seiner Theseis und Dynameis harm. 2, 5 . . . sich hat zu Schulden kommen lassen, nachgewiesen. Wäre er nicht bloss Akustiker, sondern auch Musiktheoretiker, so würde er wissen, dass die zeitgenössischen Kitharoden, auf die er sich beruft, — zu ihnen gehören auch Dionysius und Mesomedes — alle ihre Compositionen in dem Tonos Lydios zu schreiben pflegten, auch ihre in der dorischen und phrygischen Octavenart gehaltenen Compositionen (wie z. B. die Hymnen auf Kalliope, Helios, Nemesis). So aber stellt er die thetische und dynamische Onomasie so dar, als ob im lydischen Tonos nur lydische Melopöien, im dorischen Tonos nur dorische, im phrygischen Tonos nur phrygische Melopöien geschrieben werden könnten. Ptolemäus sagt das nicht ausdrüsklich, aber aus seiner Darstellung 2, 8 kann man schwerlich eine andere Auffassung gewinnen. Gevaert hat dieselbe so verstanden, dass eine jede der Octavengattungen im gleichnamigen Tonos gehalten werden müsse. War dies die Ansicht des Ptolemäus, so war er trotz seiner trefflichen Mittheilungen über die Theseis ein musikalischer Laie.

Eine zweite Irrung des Ptolemäus besteht darin, dass er nach Analogie der dorischen, der phrygischen und lydischen Octavengattung auch die Theseis der hypodorischen, hypophrygischen, hypolydischen, mixolydischen schablonenmässig angegeben hat. Wir sind in der Lage, aus dem Hymnus auf Nemesis nachzuweisen, dass die thetische Mese der hypophrygischen Octavengattung mit der thetischen Mese der phrygischen identisch war (vgl. oben S. XXX), aber nicht, wie die Ptolemäische Tabelle angiebt, eine eigene *θέσει μέσην Ὑποφρυγίου* hatte.

Die ergänzenden, zum Theil polemischen Nachträge zu § 8. 30. 31 der allgemeinen Metrik müssen der zweiten Abtheilung des dritten Bandes vorbehalten bleiben.

Digitized by Google

Inhaltsangabe.

Vorwort S. I—XVIII.
Nachwort zum zweiten Bande S. XIX—XLIII.

Erstes Capitel.

**Einleitung in die griechische Metrik.
Gesagte und gesungene, rhythmuslose und rhythmisch-freie, accentuirende und quantitirende Verse.**

§ 1. Aristoxenus über φωνὴ μελῳδική und λογική S. 1.
§ 2. Dionysius von Halikarnass über die Versfüsse der Declamation S. 13.
§ 3. Hebung und Senkung nach Dionysius περὶ συνθέσεως ὀνομάτων ια′ S. 26.
§ 4. Unterschied zwischen Versfuss und Takt S. 32.
§ 5. Rhythmuslose Verse (Alttestamentliche, Koran-Verse) S. 33.
§ 6. Rhythmische Verse indogermanischer Völker S. 35.
§ 7. Rhythmisch-freie (silbenzählende) Versification der alten Iranier (Avesta-Verse) S. 38.
§ 8. Uebergangsstufe von der silbenzählenden zur quantitirenden Metrik. Die Veda-Poesie der Inder S. 44.
§ 9. Quantitirende (silbenmessende) Versification der alten nachvedischen Inder und der Griechen S. 47.
§ 10. Quantitirende Metrik mit Reim bei Indern und Persern S. 52.
§ 11. Die accentuirende Metrik der alten Germanen S. 57.
§ 12. Accentuirende Versification der alten Italiker S. 65.
§ 13. Reimend-accentuirende Poesie der Germanen S. 77.
§ 14. Accentuirende Versification der späteren Griechen; der Byzantiner S. 84.
§ 15. Accentuirende Versification der späteren Römer; der Romanen S. 89.

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

§ 16. Die Silbenwerthe im Allgemeinen S. 95.
Das vocalische Element der Silbe S. 97. Das consonantische Element der Silbe S. 98. Die drei τρόποι der κοινὴ συλλαβή S. 99. Uebersicht über die Silbenwerthe S. 101.
§ 17. Fortsetzung. Vocal vor folgendem consonantischen Elemente (Position).
A. Langer Vocal vor folgendem consonantischen Elemente S. 101.
B. Kurzer Vocal vor drei Consonanten S. 102.
C. Kurzer Vocal vor zwei Consonanten S. 102.
D. Kurzer Vocal vor Einem Consonanten.
1. In der Endsilbe des Wortes S. 108.
2. Im Anlaute oder Inlaute des Wortes S. 115.

Digitized by Google

§ 18. Vocal im Wortauslaute vor folgendem Vocal.
Hiatus. Vocalverschmelzung S. 117. Scheinbarer Hiatus S. 118. Synaloiphe oder Elision S. 120. Verkürzung des langen Auslauts S. 122. Krasis S. 124. Synizesis und Aphaeresis S. 125. Wirklicher Hiatus S. 126.
§ 19. Vocal vor folgendem Vocale im Wortinlaute S. 130.
§ 20. Wortende. Satzende S. 132.

Drittes Capitel.

Versfüsse, Kola, Metra.

§ 21. Classification der *Πόδες* S. 138.
Λόγος ποδικός S. 138. *Πόδες κύριοι* oder *μετρικοί* S. 140. *Πόδες τῆς πρώτης* und *τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*, primäre und secundäre Versfüsse S. 141. Die sieben Aristoxenischen *διαφοραὶ ποδικαί* S. 143.
§ 22. Die Aristoxenischen *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* S. 143.
Πόδες ἀσύνθετοι und *σύνθετοι τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* S. 144. *Πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* S. 145. *Ποὺς σύνθετος* des Aristoxenus = *κῶλον* der Metriker S. 148. *Πόδες* der *ἀσυνεχὴς ῥυθμοποιία* S. 148.
§ 23. Die Aristoxenische Diairesis der *πόδες* in *χρόνοι ποδικοί* S. 149. Monopodische und dipodische Basen S. 154.
§ 24. Die Aristoxenische Diairesis der *πόδες* in *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* S. 157.
§ 25. Die Takt-Schemata S. 163.
§ 26. *Σχήματα* des *ποὺς σύνθετος* S. 169.

Viertes Capitel.

Die vier Arten der rhythmisch-metrischen Systeme.

§ 27. Die Systeme im Allgemeinen S. 175.
§ 28. *Κῶλον, μέτρον* und *περίοδος* S. 177.
§ 29. *Στροφή, ἀντίστροφος, περικοπή* S. 190.
§ 30. Die strophische Composition der lyrischen Dichtungen.
Die ältesten Nomoi und chorischen Dichtungen S. 207. Das epische Lied S. 211. Terpander S. 214. Klonas S. 217. Archilochus S. 219. Olympus S. 221. Die zweite musische *κατάστασις* zu Sparta S. 223. Stesichoreisches Zeitalter S. 226. Pindarisches Zeitalter S. 228.
§ 31. Die stichische und strophische Composition der dramatischen Dichtungen S. 232.
Parodos S. 239. Stasimon S. 246. Parodos und Stasimon der Komödie S. 248.
§ 32. Stilarten, Ethos und Composition der Strophe S. 251.

Fünftes Capitel.

Die gleichförmigen und die ungleichförmigen, synartetischen und asynartetischen Metra der ersten und der zweiten Antipatheia.

A.

Die Metra der ersten Antipatheia.

§ 33. Apothesis der gleichförmigen Metra S. 260.

Digitized by Google

I.

Gleichförmige Synartetika.

§ 34. *Μέτρα συνάρτητικὰ μονοειδῆ* S. 261.
§ 35. *Μέτρα ἀκατάληκτα μονοειδῆ* S. 266.
§ 36. *Μέτρα καταληκτικὰ μονοειδῆ* S. 270.
§ 37. *Μέτρα βραχυκατάληκτα* und *ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ* S. 275.
§ 38. *Μέτρα ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ* S. 286.
§ 39. Uebersicht über die Messung der Metra nach Basis-Zahl und Apothesis S. 290.

II.

Gleichförmige Asynarteta.

Ungleichförmige Synartetika und Asynarteta.

§ 40. Die inlautende Katalexis der gleichförmigen Metra S. 296.
§ 41. *Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* S. 307.
I. *Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ ἐκ τετρασήμων ποδῶν.* Asynartetische Daktylen S. 308. Asynartetische Anapästen S. 311.
§ 42. II. *Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* aus dreizeitigen Versfüssen.
Asynartetische Trochäen S. 312.
a. Trochäen mit inlautender Katalexis S. 313.
b. Trochäen mit inlautender Brachykatalexis S. 319.
Asynartetische Iamben S. 322.
§ 43. Gleichförmige *Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* S. 324.
I. *Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τρισήμων ποδῶν.* Asynartetische Iambo-Trochaica S. 324. Asynartetische Trochaeo-Iambica S. 331.
§ 44. II. *Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τετρασήμων ποδῶν* S. 330.
Anapaesto-Daktylica S. 335.
§ 45. Ueberblick der antiken Asynarteten-Theorie S. 337.
§ 46. Die Asynarteten nach der Auffassung R. Bentleys S. 343.
§ 47. Daktylo-trochäische *μέτρα μικτά* (Logaöden) S. 350.
I. *Μικτά* mit zwei oder mehreren Daktylen oder Anapästen S. 350.
II. *Μικτά* mit Einem Daktylus oder Anapästen S. 351.
1. Monanapästische *μικτά* S. 352.
2. Monodaktylische *μικτά* S. 355.
κατὰ συμπάθειαν und *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* S. 359.
Μέτρα πολυσχημάτιστα S. 362.
Rhythmische Silbenmessung der aus Daktylen und Trochäen zusammengesetzten Metra S. 365.

B.

Die Metra der zweiten Antipatheia.

§ 48. Rückblick auf die in der griechischen Rhythmik enthaltene Erläuterung der *πόδες πεντάσημοι* und *ἑξάσημοι* S. 367.

Digitized by Google

Erstes Capitel.

Einleitung in die griechische Metrik. Gesagte und gesungene, rhythmuslose und rhythmisch-freie, accentuirende und quantitirende Verse.

§ 1.

Aristoxenus über φωνὴ μελῳδική und λογική.

Die griechische Metrik (μετρικὴ ἐπιστήμη oder τέχνη) behandelt die formale Seite der griechischen Poesie, insofern sich dieselbe als der sprachliche Ausdruck der rhythmischen Formen darstellt.

Durch den modernen Ausdruck „Verslehre" wird, was die Griechen Metrik nennen, dem Inhalte nach vollständig wiedergegeben.

Der Begriff des Verses wird im weiteren Verlaufe unserer Darstellung näher anzugeben sein. Zunächst möge es genügen, das Wort ebenso wie den Vers der modernen Poesie zu verstehen.

Auch der moderne Vers ist der sprachliche Ausdruck des Rhythmus. Nach einer aus dem deutschen Mittelalter stammenden Terminologie ist der Vers entweder ein „gesungener" oder ein „gesagter" Vers, je nachdem er durch Gesang oder durch Sprechen (Recitiren, Declamiren, Lesen) vorgetragen wird.

Diesen Unterschied kennt auch bereits Aristoxenus. Nach Aristoxenus (erste Harmonik § 28) ist die Bewegung der Stimme entweder eine φωνὴ λογική oder eine φωνὴ μελῳδική. Jene kommt beim λέγειν, diese beim ᾄδειν zur Erscheinung. Beim ᾄδειν des Verses tritt zum Rhythmus auch noch das μέλος hinzu, beim λέγειν des Verses kommt es nur auf den Rhythmus an.

Der Rhythmus der φωνὴ λογική (Sprechstimme) ist nicht ganz derselbe wie der Rhythmus der φωνὴ μελῳδική (der Singstimme). Den Rhythmus der letzteren bezeichnet Aristoxenus als den ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός.

Digitized by Google

Vom zweiten Buche an behandelt die Rhythmik des Aristoxenus den Rhythmus der Singstimme. Das zweite Buch beginnt mit dem Satze: *Ὅτι μὲν τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις καὶ ποία τις αὐτῶν ἑκάστη καὶ διὰ τίνας αἰτίας τῆς αὐτῆς ἔτυχον προσηγορίας καὶ τί αὐτῶν ἑκάστη ὑπόκειται, ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἰρημένον. νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ τατταμένου ῥυθμοῦ.*

Unter *τὰ ἔμπροσθεν* ist das dem zweiten Buche vorausgehende zu verstehen. Im ersten Buche seiner Rhythmik hat demnach Aristoxenus den Rhythmus, welcher ausserhalb der Musik zur Erscheinung kommt, behandelt, also auch diejenige *ῥυθμοῦ φύσις*, welche in der *φωνὴ λογική*, in der Sprechstimme, zur Erscheinung kommt d. i. den Rhythmus des gesagten Verses.

Vom ersten Buche der Aristoxenischen Rhythmik besitzen wir nur abgerissene Fragmente. Unter ihnen kommen auch solche vor, welche der Erörterung des Rhythmus im gesprochenen Verse angehören. Aber etwas Zusammenhängendes ergibt sich daraus nicht.

Es ist daher ein unschätzbarer glücklicher Zufall, dass Aristoxenus auch in dem erhaltenen Anfange seiner ersten Harmonik den Unterschied der Stimme beim Sprechen und beim Singen erörtert. Es ist unabweisbar, die betreffenden Paragraphen 25—28 der ersten Harmonik hier im Originale vorzuführen:

§ 25. *Πρῶτον μὲν οὖν ἁπάντων αὐτῆς τῆς κατὰ τόπον κινήσεως τὰς διαφορὰς θεωρῆσαι τίνες εἰσὶ πειρατέον. . .*

. . . . . .

πάσης δὲ φωνῆς δυναμένης κινεῖσθαι τὸν εἰρημένον αὐτὸν τρόπον δύο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἥ τε συνεχὴς καὶ ἡ διαστηματική.

§ 26. *Κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως ὡς ἂν μηδαμοῦ ἱσταμένη ⟨ᾖ⟩, μηδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατά γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς. Κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως φαίνεται κινεῖσθαι· διαβαίνουσα γὰρ ἵστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως, εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας, καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶς — λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον — ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἱσταμένη δ' ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτὰς μελῳδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν.*

Digitized by Google

§ 27. *Ληπτέον δὲ ἑκάτερον τούτων κατὰ τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν· πότερον μὲν γὰρ δυνατὸν ἢ ἀδύνατον φωνὴν κινεῖσθαι καὶ πάλιν ἵστασθαι αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως ἑτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεστῶσαν πραγματείαν οὐκ ἀναγκαῖον τὸ διακινῆσαι τούτων ἑκάτερον· ὁποτέρως γὰρ ἔχει, τὸ αὐτὸ ποιεῖ πρός γε τὸ χωρίσαι τὴν ἐμμελῆ κίνησιν τῆς φωνῆς ἀπὸ τῶν ἄλλων κινήσεων.*

Ἁπλῶς γὰρ ὅταν μὲν οὕτω κινῆται ἡ φωνὴ ὥστε μηδαμοῦ δοκεῖν ἵστασθαι τῇ ἀκοῇ, συνεχῆ λέγομεν ταύτην τὴν κίνησιν· ὅταν δὲ στῆναί που δόξασα, εἶτα πάλιν διαβαίνειν τινὰ τόπον φανῇ καὶ τοῦτο ποιήσασα πάλιν ἐφ' ἑτέρας τάσεως στῆναι δόξῃ καὶ τοῦτο ἐναλλὰξ ποιεῖν φαινομένη συνεχῶς διατελῇ, διαστηματικὴν τὴν τοιαύτην κίνησιν λέγομεν.

§ 28. *Τὴν μὲν οὖν συνεχῆ λογικὴν εἶναί φαμεν, διαλεγομένων γὰρ ἡμῶν οὕτως ἡ φωνὴ κινεῖται κατὰ τόπον ὥστε μηδαμοῦ δοκεῖν ἵστασθαι. Κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως πέφυκε γίγνεσθαι· ἀλλὰ γὰρ ἵστασθαί τε δοκεῖ καὶ πάντες τὸν τοῦτο φαινόμενον ποιεῖν οὐκέτι λέγειν φασὶν ἀλλ' ᾄδειν. Διόπερ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φεύγομεν τὸ ἱστάναι τὴν φωνήν, ἂν μὴ διὰ πάθος ποτὲ εἰς τοιαύτην κίνησιν ἀναγκασθῶμεν ἐλθεῖν, ἐν δὲ τῷ μελῳδεῖν τοὐναντίον ποιοῦμεν, τὸ μὲν γὰρ συνεχὲς φεύγομεν, τὸ δ' ἑστάναι τὴν φωνὴν ὡς μάλιστα διώκομεν. ὅσῳ γὰρ μᾶλλον ἑκάστην τῶν φωνῶν μίαν τε καὶ ἑστηκυῖαν καὶ τὴν αὐτὴν ποιήσομεν, τοσούτῳ φαίνεται τῇ αἰσθήσει τὸ μέλος ἀκριβέστερον.*

Ὅτι μὲν οὖν δύο κινήσεων οὐσῶν κατὰ τόπον τῆς φωνῆς ἡ μὲν συνεχὴς λογική τίς ἐστιν, ἡ δὲ διαστηματικὴ μελῳδική, σχεδὸν δῆλον ἐκ τῶν εἰρημένων.

Aus meiner deutschen Uebersetzung und Erklärung des Aristoxenus sei dem griechischen Texte folgendes hinzugefügt.

§ 25. Zuerst sind die Unterschiede der nach der Höhe und nach der Tiefe zu (nach räumlichen Dimensionen) fortschreitenden Stimme anzugeben. ⟨Wenn nämlich eine Stimme von der Tiefe in die Höhe hinaufsteigt, oder von der Höhe in die Tiefe hinabsteigt, so nennen wir ihre Bewegung eine topische (*κατὰ τόπον κίνησις*), da sie gewissermassen einen Raum (von oben nach unten, oder von unten nach oben) durchschreitet.⟩ Für jede Stimme aber, die sich in der angegebenen Weise zu bewegen vermag, ist eine zweifache Art der Bewegung zu unterscheiden, die continuirliche und die discontinuirliche Bewegung.

Digitized by Google

§ 26. In continuirlicher Bewegung durchschreitet die Stimme einen Raum (so erscheint es wenigstens der sinnlichen Wahrnehmung) in der Weise, dass sie nirgends länger verweilt, auch nicht (wenigstens nicht nach dem Eindrucke der Empfindung) an den Grenzen ⟨der einzelnen Abschnitte⟩, sondern continuirlich bis zum Aufhören sich fortbewegt.

In der zweiten Art der Bewegung, der discontinuirlichen, scheint sie sich in der entgegengesetzten Weise zu bewegen. Beim Fortschreiten nämlich verweilt sie auf einer bestimmten Tonhöhe, dann wieder auf einer anderen. Und wenn sie dies ununterbrochen thut — ich meine ununterbrochen der Zeit nach — dergestalt, dass sie die Stellen, an welchen eine Tonstufe an die andere grenzt, unbemerkbar durchschreitet, auf den Tonstufen selber aber verweilt und blos diese vernehmbar werden lässt, so sagen wir von ihr, sie führe eine Melodie aus und befinde sich in discontinuirlicher Bewegung.

§ 27. Beides aber, was wir hier als Bewegung bezeichnet, müssen wir in dem Sinne auffassen, wie es sich unserer sinnlichen Wahrnehmung gegenüber darstellt; ob es möglich oder unmöglich ist, dass die Stimme sich ⟨von einer Tonstufe zur anderen⟩ bewege und dann ⟨eine Zeit lang⟩ auf einer Tonstufe verharre, das gehört einer anderen Untersuchung an und ist für unsere Wissenschaft der Harmonik unwesentlich: wie es sich auch verhalte, für die Scheidung der emmelischen Bewegung der Stimme von der nicht emmelischen ist es von keiner Bedeutung.

Kurz, wenn die Bewegung eine solche ist, dass sie den Eindruck auf das Gehör macht, als ob sie nirgends ruhig verweile, so nennen wir dieselbe eine continuirliche; wenn sie aber den Anschein gewährt, als ob sie an einer Stelle ruhig verweile, darauf einen Ort ⟨von einer Tonstufe zur anderen⟩ durcheile und wenn sie dies fortwährend abwechselnd bis zum Aufhören zu thun scheint, dann nennen wir diese Bewegung eine discontinuirliche.

§ 28. Die continuirliche Bewegung nun heisst bei uns Sprechen, denn wenn wir uns mit einander unterreden, dann macht die Stimme eine derartig topische Bewegung, dass sie den Anschein hervorruft, als ob sie an keiner Stelle anhalte. In der zweiten Art der Bewegung, der discontinuirlichen, zeigt sich das entgegengesetzte, indem sie vielmehr den Eindruck macht, als ob sie an bestimmten Stellen ruhig verweile; von demjenigen

Digitized by Google

aber, der dies zu thun scheint, sagen wir alle nicht mehr, er spreche, sondern er singe.

Dem entsprechend vermeiden wir es, beim Reden die Stimme ruhig anzuhalten, wir müssten denn etwa durch eine leidenschaftliche Erregtheit getrieben werden, in eine derartige Bewegung zu verfallen. Beim Singen aber vermeiden wir gerade umgekehrt die continuirliche Bewegung und suchen die Stimme so viel als möglich verweilen zu lassen; denn je mehr wir jeden Ton als einen für sich geordneten, einheitlichen und stetigen zum Vorschein kommen lassen, um so klarer wird das Melos von der sinnlichen Wahrnehmung aufgefasst. Dass also von beiden Arten der topischen Bewegung der Stimme die continuirliche als Sprechen, die discontinuirliche als Singen sich darstellt, erhellt, denke ich, aus dem Gesagten."

In nächstem Zusammenhange mit dieser Auseinandersetzung steht § 42 der ersten Harmonik:

§ 42. *Τούτων δ' οὕτως ἀφωρισμένων τε καὶ προδιῃρημένων περὶ ⟨τοῦ μουσικοῦ⟩ μέλους ἂν εἴη ἡμῖν πειρατέον ὑποτυπῶσαι τί ποτ' ἐστὶν ἡ φύσις αὐτοῦ. Ὅτι μὲν οὖν διαστηματικὴν ἐν αὐτῷ δεῖ τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν εἶναι προείρηται, ὥστε τοῦ γε λογώδους κεχώρισται ταύτῃ τὸ μουσικὸν μέλος· λέγεται γὰρ δὴ καὶ λογῶδές τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσῳδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι.*

Zu deutsch:

„Nach diesen Definitionen und vorläufigen Eintheilungen ⟨von Klang, Intervall und Systemen⟩ haben wir den Versuch zu machen, die Natur des musikalischen Melos im Umrisse zu erörtern.

Dass in demselben die discontinuirliche Bewegung der Stimme vorhanden sein muss, ist früher gesagt ⟨§ 25. 28⟩, so dass sich hierdurch das musikalische Melos vom Melos des Sprechens unterscheidet; denn wir haben dort ausgeführt, dass auch beim Sprechen ein durch die Wortaccente gebildetes Melos vorkommt: das Hinaufsteigen und das Hinabsteigen ⟨von tieferen zu höheren Accenten und umgekehrt⟩ ist eine natürliche Eigenschaft auch der Sprache."

Aus der Rhythmik des Aristoxenus steht folgendes bei Psellus § 6 erhaltene Fragment mit den erläuterten Sätzen der ersten Harmonik in sachlichem Zusammenhange:

Digitized by Google

Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθέσθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἡ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἡ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκειται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.

Zu deutsch:

„Von den Rhythmizomena ist ein jedes ein derartiges, dass es weder continuirlich in Bewegung, noch continuirlich in Stätigkeit ist, sondern dass das eine mit dem anderen abwechselt.

Der Stätigkeit gehört das orchestische Schema, der Ton und die Silbe ⟨des gesungenen Verses⟩ an, denn nichts von diesen dreien kann wahrgenommen werden, ohne dass eine Stätigkeit vorhanden wäre.

Der Bewegung dagegen gehört der Uebergang von einem orchestischen Schema zum anderen, von einem Tone zum anderen, von einer gesungenen Silbe zur anderen an.

Die von dem Stätigen ausgefüllten Zeiten sind die wahrnehmbaren, die von der Bewegung ausgefüllten die nicht wahrnehmbaren Zeiten: nicht wahrnehmbar wegen ihrer Kleinheit, indem sie die Grenzen der von den stätigen Elementen ausgefüllten Zeiten sind.

Zu beachten ist auch dies, dass jedes der rhythmischen Systeme nicht in gleichartiger Weise aus den der Quantität nach wahrnehmbaren und nicht wahrnehmbaren Zeiten zusammengesetzt ist. Vielmehr bilden die der Quantität nach wahrnehmbaren Zeiten die Bestandtheile des Systemes, die quantitativ nicht wahrnehmbaren bilden die Grenzen der quantitativ wahrnehmbaren.

Also der Uebergang von einem stätigen Theil des Rhythmizomenon zum anderen ist ein unendlich kleiner der Zeit nach."

Die Anschauung des Aristoxenus, die sich in den angezogenen

Digitized by Google

Paragraphen seiner Harmonik und in dem bei Psellus erhaltenen Fragmente seiner Rhythmik ausspricht, lässt sich folgendermassen zusammenfassen:

In jedem Rhythmizomenon (vgl. Griech. Rhythm.[3] S. 58 ff.) gibt es Momente der Ruhe (*ἠρεμία*) und Momente der Bewegung (*κίνησις*). Momente der Ruhe sind die Töne, die (gesungenen) Silben; Momente der Bewegung sind die Uebergänge von dem Tone zum folgenden Tone, von der gesungenen Silbe zur gesungenen Silbe.

Was in dem Rhythmizomenon durch Momente der Ruhe gebildet wird, also die Töne, die gesungenen Silben, sind *χρόνοι γνώριμοι κατὰ τὸ ποσόν*; was durch die Momente der Bewegung gebildet wird, die *μεταβάσεις*, sind *χρόνοι ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν*, sind die der Zeit nach unendlich kleinen Grenzen der *χρόνοι γνώριμοι*.

Dies besagt das Fragment der Rhythmik. Eben weil es Fragment ist, ist darin nicht angegeben, dass von gesungenen, nicht von gesprochenen Silben die Rede ist. Aus dem betreffenden Paragraphen der Harmonik ist dies zu ergänzen.

Hiernach besteht nach Aristoxenus die *κίνησις φωνῆς* in der Aufeinanderfolge der Töne und gesungenen Silben, welche sich durch die der Zeitdauer nach unendlich kleinen *μεταβάσεις* aneinander reihen.

Im *μουσικὸν μέλος* (Gesang- und Instrumentalmusik) führen die gesungenen Silben eine *διαστηματικὴ κίνησις*, d. i. eine discontinuirliche oder eine discrete Bewegung aus. Dieselbe macht auf unser Gehör den Eindruck, als ob die singende Stimme auf einer jeden Silbe ruhig verweile, um mit einer der Zeit nach unendlich kleinen *μετάβασις* zu einer anderen Silbe des Gesanges, auf der sie ebenfalls ruhig verweilt, überzugehen und in dieser Weise weiter bis zum Ende des Gesanges.

Für das *λογῶδες μέλος* dagegen, wo die Silben ähnlich wie dort durch die verschiedenen Wortaccente der Tonhöhe nach verschieden sind, bietet sich unseren Sinnen der Anschein, als ob die Silben in einer continuirlichen Bewegung sich befänden; wir haben das Gefühl, als ob die Sprechstimme nur Uebergänge von einer Silbe zur anderen mache, ohne dass der einzelnen Silbe das Moment der Stätigkeit, der *ἠρεμία*, eigen sei. Wir haben ein Wohlgefallen daran, dass die gesungenen Silben stätig sind. Beim Sprechen vermeiden wir es, dass die Stimme sich in Momenten des Stätigen (dies sind die *ἠρεμίαι*) bewegt; höchstens

Digitized by Google

wenn man im Affect redet, ist es natürlich, dass bestimmte Silben, auf denen ein besonderer Nachdruck liegt, länger gehalten werden. Ausser im Affecte ist die gesprochene Silbe ein *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*, eine Silbe, deren Zeitdauer dem Zeitmasse nach nicht zu bestimmen ist. Im Gesange werden die Silben nach dem *χρόνος πρῶτος* gemessen, beim Sprechen ist das nicht möglich, da lässt sich an die Silbe dies Zeitmass nicht anlegen. Die gesungene Silbe ist ein *χρόνος μονόσημος* oder ein *χρόνος δίσημος* oder ein *τρίσημος* u. s. w.; die gesprochene Silbe entzieht sich der rhythmischen Massbestimmung. Freilich ist die gesprochene Silbe *τω* länger als die Silbe *το*, aber die Zeitdifferenz zwischen der langen und kurzen Silbe beim Sprechen ist *ἄγνωστος*. Wir können uns leicht zum Bewusstsein führen, dass beim Sprechen die lange Silbe länger als die kurze ist, wir brauchen nur eine Secundenuhr in der Hand in dem nämlichen Zeitraume die nämliche kurze Silbe wiederholt auszusprechen und dann in demselben Zeitraume irgend eine Länge mehrere Mal hinter einander zu wiederholen. Dann werden wir alsbald die Erfahrung machen, dass in jenem Zeitraume, einer Zeit von so und soviel Secunden, eine grössere Anzahl von Kürzen als von Längen sich aussprechen lässt, dass also auf die einzelne Länge eine längere Zeit als auf die einzelne Kürze kommt. Davon vermögen wir uns zu überzeugen. Aber der Zeitdifferenz zwischen der einzelnen Länge und der einzelnen Kürze vermögen wir uns nicht bewusst zu werden.

Es besteht ein Unterschied zwischen demjenigen *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*, welcher auf die lange und kurze Sprechsilbe kommt, und zwischen demjenigen *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*, welcher auf die *μετάβασις* kommt: jener ist länger als dieser. Läge uns das betreffende Citat des Psellus nicht als abgerissenes Fragment, sondern im Zusammenhange des ganzen Abschnittes vor, so würden wir den von Aristoxenus selber dargelegten Unterschied der beiderseitigen *χρόνοι ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν* mit Aristoxenus' eigenen Worten vor uns haben. Denn offenbar ist jener Abschnitt der Aristoxenischen Rhythmik derselbe, auf welchen die erste Harmonik bei der Erörterung der continuirlichen und discontinuirlichen Stimme verweist § 27 „*ἑτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεστῶσαν πραγματείαν οὐκ ἀναγκαῖον τὸ διακινῆσαι τούτων ἑκάτερον**).

*) Die nahe Beziehung, welche zwischen unserer Stelle der ersten Har-

Digitized by Google

Soviel ist jedenfalls festzuhalten: nur aus der Combination der drei vorgeführten Stellen des Aristoxenus lässt sich dessen Ansicht über den Unterschied der Sprechstimme von der Singstimme erkennen. Was er über die erstere sagt, macht genau den Eindruck, welchen auch wir modernen Menschen beim gewöhnlichen Sprechen empfinden: die Silben folgen so rasch auf einander, dass wir nicht im Stande sind ihre Zeitdauer zu messen, obwohl wir uns bewusst sind, dass die einen Silben kurz, die anderen lang sind. Die alten Griechen sprachen ihre Sprache in dieser Beziehung genau wie die heutigen Neugriechen, wie die Deutschen und wie die Engländer.

Meine deutsche Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus war es, welche dies zuerst ausgesprochen hat.

Henri Weils Recension dieses Buches im Journal des savants, Février 1884, kann sich damit nicht befreunden. Es heisst dort p. 113: „Je ne puis découvrir dans cette page d'Aristoxène rien qui touche à la durée des syllabes. Je crois que le débit des vers grecs différait essentiellement de celui des vers allemands ou anglais. Comment les différences de quantité, qui tiennent une si grande place dans la composition oratoire, auraient-elles été effacées dans la recitation des vers? Ce que les anciens nous disent du nombre oratoire prouve que les brèves et les longues se marquaient très nettement dans le discours, et que l'étendue des sons, l'élément matériel du langage, prévalait dans les langues antiques et leur donnait ce caractère plastique qui distingue l'art des anciens et le tour de leur imagination."

Dass die griechischen Redner die Länge und Kürze der Vocale genau beachtet haben, steht über allem Zweifel fest. Diese Thatsache wird aber durch die von mir gegebene Interpretation des Aristoxenus keineswegs in Abrede gestellt. Auch die Deutschen und die Engländer können gar nicht anders sprechen, als dass sie die langen Vocale als Längen, die kurzen Vocale als Kürzen zu Gehör bringen; nur ist die alte Schulregel, welche

monik und unserem Psellianischen Fragmente der Rhythmik besteht, erklärt auch die dort § 26 von der *διαστηματική* gebrauchten Worte *διαβαίνουσα γὰρ ἔστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως, εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας, καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶς — λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον.* Es wäre nicht leicht einzusehen, weshalb Aristoxenus auch bei der *διαστηματικὴ κίνησις* den Ausdruck *συνεχῶς* gebraucht, wenn nicht die Aristoxenischen Worte *Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ* bei Psellus erhalten wären.

Digitized by Google

sich aus Quintilian auch in die modernen Theorien der Beredsamkeit eingedrängt hat, dass die Länge die doppelte Länge der Kürze habe, für die gesprochene Sprache unrichtig. Diese Regel hat zuerst Aristoxenus, jedoch für die gesungene Sprache, aufgestellt. Für die gesprochene Sprache gilt sie nicht. Die lange Silbe hat zwar auch hier eine längere Dauer als die kurze, aber um wie viel die Länge länger als die Kürze ist, das vermögen wir nicht zu empfinden. So war es auch in der Sprache der griechischen Redner, so ist es in der Sprache der grossen englischen Redner. Ein Sir Robert Peel hat sicherlich die Längen und Kürzen seiner Sprache ebenso genau eingehalten wie Demosthenes die Quantität des Altgriechischen beachtet hat, und unsere deutsche Beredsamkeit, die sich ja zu einer bedeutenden Höhe emporgerafft hat, macht es nicht anders. Quintilians Schulregel freilich, die dieser über die Silbenprosodie aufgestellt hat, kommt weder in der englischen, noch in der deutschen Beredsamkeit zu ihrem Rechte, so wenig sie für die Beredsamkeit des Alterthums jemals Geltung gehabt hat. Was Henri Weil zu Gunsten der griechischen Beredsamkeit gegen meine Interpretation des Aristoxenus einwendet, beruht wohl eben nur auf der Ansicht, dass bei den alten Rednern die Länge das Doppelte der Kürze gebildet habe. Meine Ansicht ist vielmehr diejenige, dass die alten griechischen Redner dieselben Normen der Prosodie wie die englischen und deutschen Redner beachteten.

Im Einzelnen sagt Weil: „Aristoxène dit qu'il y a des sons plus aigus et plus graves dans le discours ordinaire, comme dans le chant. Mais quand on chante, chaque son est discret, la voix s'arrête sur un son déterminé, le fait durer; et, quand elle passe ensuite à un autre son, la transition se fait brusquement et en sautant, pour ainsi dire, l'intervalle qui sépare les deux sons." Hiermit bin ich durchaus einverstanden, auch mit Weils Schlusssatze, denn „la transition", die *μετάβασις* ist nach Aristoxenus auch im Gesange ein *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*. Aber was Henri Weil jenem seinem Satze hinzufügt, damit kann ich nicht einverstanden sein. Er fügt hinzu:

> „Au contraire, quand on parle, la voix parcourt cet intervalle, elle monte et descend la gamme d'une manière continue et ne soutient pas à la même hauteur durant un temps appréciable."

Wenn ich nur verstehen könnte, was das Wort „cet intervalle"

Digitized by Google

besagen will? Unmöglich lässt sich dasselbe mit dem unmittelbar vorhergehenden „l'intervalle qui sépare les deux sons", dem unendlich kleinen Zeittheile, welchen die von Aristoxenus sogenannte μετάβασις von einem Tone zum anderen einnimmt, identificiren. Mit keinem Worte spricht Aristoxenus etwas aus, was H. Weil durch „la voix parcourt cet intervalle" wiederzugeben berechtigt wäre. Auch von dem darauf bei H. Weil Folgendem: „elle monte et descend la gamme d'une manière continue et ne soutient pas à la même hauteur durant un temps appréciable." Von der Sprechstimme hätte es bei Weil heissen sollen:

> „Au contraire, quand on parle, chaque son n'est pas discret, la voix ne s'arrête pas sur un son déterminé, ne le fait pas durer."

Damit wäre die Bewegung der Sprechstimme derjenigen der Gesangstimme, die συνεχὴς κίνησις der διαστηματικὴ κίνησις als „contraire" gegenüber gestellt, wie denn auch nach Aristoxenus die beiden topischen Bewegungen der Stimme als Gegensätze gefasst werden. Auf der einen Seite gesungene Silben, auf der anderen Seite gesprochene Silben! In beiden Fällen sind es Silben und ihre Zeitdauer, um die es sich handelt. Im ersten Falle ist die Zeitdauer bestimmbar, im zweiten nicht.

H. Weil hat sich um die Interpretation der Aristoxenischen Rhythmik so ausserordentliche Verdienste erworben, dass sein Name mit dem des Aristoxenus fest verbunden bleiben wird, so lange man sich mit diesem Schriftsteller beschäftigt. Dass seine Interpretation des Paragraphen der Aristoxenischen Harmonik das Richtige nicht getroffen hat, dadurch werden Weils Verdienste nicht verringert.

In den „Fragmenten und Lehrsätzen der griechischen Rhythmiker" war von mir gelegentlich der 5-zeitigen Päone gesagt worden, dass man an dem von Aristoxenus angegebenen Megethos dieses Versfusses, dem χρόνος πεντάσημος, nicht zweifeln dürfe, zumal in den Musikbeispielen des Anonymus als ῥυθμὸς δεκάσημος ein aus acht päonischen Versfüssen bestehendes Melos vorliege. Aber in diesem 5-zeitigen Rhythmus könne man päonische Versfüsse nur singen, nicht recitiren: das Recitiren im strengen 5-zeitigen Rhythmus lasse sich nur so fertig bringen, dass es unnatürlich und pedantisch klinge; der Recitirende werde päonische Verse etwa als Verse des geraden Rhythmengeschlechtes vortragen, in der Weise etwa wie es Alfred Meissner verlange.

Digitized by Google

Diese meine Bemerkung über den Vortrag 5-zeitiger Versfüsse gab Herrn K. Lehrs Veranlassung zu der Aeusserung, dass J. H. Schmidt im Stande sei, die Päone im richtigen Masse zu lesen. Die oben erklärten Stellen des Aristoxenus haben mich in der Ueberzeugung befestigt, dass sämmtliche melische Metra der Alten (— nicht die Päone allein —) nur als gesungene Verse im genuinen Rhythmus gehalten wurden, dass sie dagegen als gesagte Verse niemals unter Einhaltung ihres melischen Silbenmasses, sondern nur unter Berücksichtigung des rhythmischen Ictus vorgetragen worden sind. So war es schon in dem Rhapsoden-Vortrage der Homerischen Verse, nicht minder in dem scenischen Vortrage der dramatischen Trimeter und Tetrameter, ausser wenn diese Verse als *παρακαταλογή* d. h. zu gleichzeitiger Instrumentalmusik melodramatisch gesprochen wurden. Hier wurde der Declamirende durch gleichzeitige Instrumentalmusik in den Stand gesetzt, an Stelle des *μέλος λογῶδες* den Rhythmus des *μέλος μουσικόν* treten zu lassen.

Hätte der Rhapsode die epischen Verse nach 4-zeitigen Versfüssen vortragen wollen, in denen die Länge genau den doppelten Zeitumfang der Kürze gehabt hätte, so wären sie von der Art und Weise des gewöhnlichen Sprechens, in welchem die Silben nicht messbar sind, so sehr abgewichen, dass ihre Sprache nicht als eine natürliche, dass sie gezwungen, manierirt und pedantisch hätte erscheinen müssen. Ebenso, wenn der Schauspieler auf der Bühne in den rein declamatorischen Stellen den Iambus und Trochäus als einen 3-zeitigen Versfuss hätte vortragen wollen. Es wäre unnatürlich gewesen. Anders aber, wenn zum Vortrage des Schauspielers in den melodramatischen Partien die Klänge des Aulos oder der Kithara hinzukamen. Dann war es für den Zuhörer hinlänglich motiviert, dass das Sprechen kein gewöhnliches, dass es vom Gebiet des Natürlichen in das Gebiet der Kunst hinaufgehoben sein sollte. Da nahm man keinen Anstoss daran, wenn der Schauspieler auch im Rhythmus die Normen der gewöhnlichen Umgangssprache verliess und dem musikalischen Rhythmus folgte.

Nicht anders wie bei der Parakataloge war es, wenn zur Declamation die Orchestik hinzutrat. Hier durfte der Schauspieler beim Sprechen der Verse den orchestischen Rhythmus einhalten. Dies war der Fall beim Vortrage der *ἰωνικοὶ λόγοι*, wo der Sotadeische Vers auf der Bühne zu Alexandrien vom

Digitized by Google

Schauspieler im strengen melischen Rhythmus gesprochen wurde. Hierauf beziehen sich die Worte des Aristides Quintilian p. 32 M.: *ῥυθμὸς δὲ καθ' αὑτὸν μὲν ἐπὶ ψιλῆς ὀρχήσεως, μετὰ δὲ μέλους ἐν κώλοις, μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως οἷον τῶν Σωτάδου καί τινων τοιούτων.* In der That lässt die Eigenartigkeit des Ionischen Rhythmus, die entschieden artificiose Construction des Ionischen Fusses den Sotadeischen Vers vor allen übrigen als denjenigen erscheinen, bei welchem auch als gesprochenem Verse die Einhaltung des strengen Rhythmus am wenigsten auffällig ist. Vgl. griechische Rhythmik (dritte Auflage) S. 56.

§ 2.

Dionysius von Halikarnass über die Versfüsse der Declamation.

In seiner Schrift *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* gibt Dionysius von Halikarnass eine kurze Darstellung, nach welchen Gesichtspunkten der Redner in der Wahl und Stellung der Worte zu verfahren hat. Er folgt hierbei den älteren Rhetoren, unter denen selbstverständlich Aristoteles für ihn an erster Stelle steht. Ausserdem ist aber auch Aristoxenus von ihm benutzt. Im 14. Cap. führt er aus „*ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται*", dass die Consonanten in Mutae und Liquidae — *ἄφωνα* und *ἡμίφωνα* — zerfallen. Schwerlich werde ich mich geirrt haben, wenn ich in der griechischen Rhythmik (dritte Auflage) S. 57 annahm, dass diese Stelle des Aristoxenus über die Buchstaben aus dem ersten Buche der Rhythmik entlehnt ist, jenem Abschnitte, in welchem Aristoxenus von dem in der Sprechstimme zum Ausdruck kommenden Rhythmus handelte. Im 17. Cap. spricht Dionysius von den Versfüssen, welche die Theorie der Beredsamkeit zu beachten hat. Hier wird nicht Aristoxenus citirt, sondern schlechthin *οἱ ῥυθμικοί*. In der Zeit, welche zwischen Aristoxenus und Dionysius von Halikarnass liegt, müssen Schriften über den Rhythmus verfasst sein, welche dem Dionysius für dies Capitel vorlagen. Die Namen der Verfasser kennen wir nicht. Wir wissen nur, dass im Anfange der römischen Kaiserzeit die musikalische Litteratur eine sehr umfangreiche war. Schon vor dem Musiker Didymos gab es Schriften, welche sich mit dem Unterschiede der Aristoxeneer und Pythagoreer befassten. Dass Dionysius in seinem Capitel von den Versfüssen nicht unmittelbar

Digitized by Google

aus Aristoxenus schöpft, geht mit Evidenz daraus hervor, dass Dionysius für den Begriff Versfuss ausser der Bezeichnung *πούς* auch *ῥυθμός* sagt, „*τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν*". Der zweite Ausdruck ist dem Aristoxenus als Bezeichnung des Versfusses durchaus fremd, kommt aber bei Fabius Quintilian und Aristides Quintilian vor; die früheste Quelle dieses Gebrauches ist eben unser Capitel des Dionysius von Halikarnass.

Dionysius unterscheidet zwischen *ἁπλοῦς ῥυθμὸς ἢ ποὺς* und *σύνθετος*. Der Rhythmus der ersten Art hat nicht weniger als 2, nicht mehr als 3 Silben. Im Ganzen will Dionysius 12 einfache Versfüsse aufgezählt haben. Das vollständige Verzeichniss des Dionysius von Halikarnass ist folgendes:

Ἁπλοῖ ῥυθμοὶ ἢ ἁπλοῖ πόδες:

Δισύλλαβοι

1. ∪ ∪ *ἡγεμών ἢ πυρρίχιος*
2. – – *σπονδεῖος*
3. ∪ – *ἴαμβος*
4. – ∪ *τροχαῖος*

Τρισύλλαβοι

5. ∪ ∪ ∪ *τρίβραχυς, καλούμενος ὑπό τινων χορεῖος*
6. – – – *μολοττός*
7. ∪ – ∪ *ἀμφίβραχυς*
8. ∪ ∪ – *ἀνάπαιστος*
9. – ∪ ∪ *δάκτυλος*
10. – ∪ – *κρητικός*
11. – – ∪ *βακχεῖος*
12. ∪ – – *ὑποβάκχειος*

Von den *σύνθετοι ῥυθμοί* oder *πόδες* sagt Dionysius nichts anderes als „*οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων εἰσὶ σύνθετοι*".

Den einzelnen Versfüssen fügt Dionysius je ein Beispiel und eine Angabe ihres Ethos bei. Es verlohnt der Mühe das ganze Dionysianische Verzeichniss der Versfüsse hier mitzutheilen.

Διονυσίου περὶ συνθέσεως ὀνομάτων κεφ. ιζ'.

Ἐπεὶ δὲ τοὺς ἀριθμοὺς ἔφην οὐ μικρὰν μοῖραν ἔχειν τῆς ἀξιωματικῆς καὶ μεγαλοπρεποῦς συνθέσεως, ἵνα μή μέ τις εἰκῇ δόξῃ λέγειν, ῥυθμοὺς καὶ μέτρα μουσικῆς οἰκεῖα θεωρίας, εἰς οὐ ῥυθμικήν, οὐδ' ἐμμέτρον εἰσάγοντα διάλεκτον, ἀποδώσω καὶ τὸν ὑπὲρ τούτων λόγον. ἔχει δὲ οὕτως· Πᾶν ὄνομα καὶ ῥῆμα καὶ ἄλλο μόριον λέξεως, ὅ τι μὴ μονοσύλλαβόν ἐστιν, ἐν ῥυθμῷ τινι λέγεται· τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν.

Δισυλλάβου μὲν οὖν λέξεως διαφοραὶ τρεῖς. ἢ γὰρ ἐξ ἀμφοτέρων ἔσται βραχειῶν, ἢ ἐξ ἀμφοτέρων μακρῶν, ἢ τῆς μὲν βραχείας, τῆς δὲ

Digitized by Google

μακρᾶς. τοῦ δὲ τρίτου τοῦ ῥυθμοῦ διττὸς ὁ τρόπος. ὁ μέν τις ἀπὸ βραχείας, καὶ λήγων εἰς μακράν· ὁ δ' ἀπὸ μακρᾶς, καὶ λήγων εἰς βραχεῖαν· ὁ μὲν οὖν βραχυσύλλαβος, Ἡγεμών τε καὶ Πυρρίχιος καλεῖται, καὶ οὔτε μεγαλοπρεπής ἐστιν, οὔτε σεμνός· σχῆμα δ' αὐτοῦ τοιόνδε·

Λέγε δὲ σὺ κατὰ πόδα νεόλυτα μέλεα.

ὁ δ' ἀμφοτέρας τὰς συλλαβὰς μακρὰς ἔχων, κέκληται μὲν Σπονδεῖος, ἀξίωμα δ' ἔχει μέγα καὶ σεμνότητα πολλήν· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Ποίαν δήθ' ὁρμάσω, ταύταν, ἢ κείναν, κείναν ἢ ταύταν;

ὁ δ' ἐκ βραχείας τε καὶ μακρᾶς συγκείμενος, ἐὰν μὲν τὴν ἡγουμένην λάβῃ βραχεῖαν, Ἴαμβος καλεῖται, καὶ οὐκ ἔστιν οὐκ ἀγενής· ἐὰν δ' ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἄρχηται, Τροχαῖος, καὶ ἔστι μαλακώτερος θατέρου καὶ ἀγενέστερος· παράδειγμα δὲ τοῦ προτέρου τοιόνδε·

Ἐπεὶ σχολὴ πάρεστι, παῖ Μενοιτίου.

τοῦ δ' ἑτέρου·

Θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσι κυκώμενε.

δισυλλάβων μὲν δὴ μορίων λέξεως διαφοραί τε καὶ ῥυθμοὶ καὶ σχήματα τοσαῦτα· τρισυλλάβων δ' ἕτερα πλείω τῶν εἰρημένων, καὶ ποικιλωτέραν ἔχοντα θεωρίαν. ὁ μὲν γὰρ ἐξ ἁπασῶν βραχειῶν συνεστώς, καλούμενος δὲ ὑπό τινων Χορεῖος, Τρίβραχυς πούς· οὗ παράδειγμα τοιόνδε·

Βρόμιε, δορατοφόρε, ἐννάλιε, πολεμοκέλαδε·

ταπεινός τε καὶ ἄσεμνός ἐστι καὶ ἀγενής, καὶ οὐδὲν ἂν ἐξ αὐτοῦ γένοιτο γενναῖον. ὁ δ' ἐξ ἁπασῶν μακρῶν, Μολοττὸν δ' αὐτὸν οἱ μετρικοὶ καλοῦσιν, ὑψηλός τε καὶ ἀξιωματικός ἐστι καὶ διαβεβηκὼς ὡς ἐπὶ πολύ· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Ὦ Ζηνὸς καὶ Λήδας κάλλιστοι σωτῆρες.

ὁ δ' ἐκ μακρᾶς καὶ δυοῖν βραχειῶν, μέσην μὲν λαβὼν τὴν μακρὰν ἑκατέρας τῶν βραχειῶν, Ἀμφίβραχυς ὠνόμασται· καὶ οὐ σφόδρα τῶν εὐσχημόνων ἐστὶ ῥυθμῶν, ἀλλὰ διακέκλασταί τε καὶ πολὺ τὸ θῆλυ καὶ ἀγενὲς ἔχει· οἷά ἐστι ταυτί·

Ἴακχε διθύραμβε, σὺ τῶνδε χοραγέ.

ὁ δὲ προλαμβάνων τὰς δύο βραχείας, Ἀνάπαιστος μὲν καλεῖται, σεμνότητα δ' ἔχει πολλήν· καί, ἔνθα δεῖ μέγεθος περιθεῖναι τοῖς πράγμασιν, ἢ πάθος, ἐπιτήδειός ἐστι παραλαμβάνεσθαι· τούτου τὸ σχῆμα τοιόνδε·

Βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχει.

ὁ δ' ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δ' ἐς τὰς βραχείας, Δακτυλικὸς μὲν καλεῖται, πάνυ δ' ἐστὶ σεμνός, καὶ εἰς κάλλος ἁρμονίας ἀξιολογώτατος, καὶ τόγε ἡρωϊκὸν μέτρον ἀπὸ τούτου κοσμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολύ· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν.

Digitized by Google

οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας· οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. ἕτερον δ' ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμόν, ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον [τοῦτον] τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλον καλοῦσι· παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε·

Κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

περὶ ὧν ἂν ἕτερος εἴη λόγος. πλὴν ἀμφότεροί γε τῶν πάνυ καλῶν οἱ ῥυθμοί.

Ἔν ἔτι λείπεται τρισυλλάβων ῥυθμῶν γένος, ὃ συνέστηκε μὲν ἐκ δύο μακρῶν καὶ βραχείας, τρία δ' ἔχει σχήματα· μέσης μὲν γὰρ γενομένης τῆς βραχείας, ἄκρων δὲ τῶν μακρῶν, Κρητικός τε λέγεται, καὶ ἔστιν οὐκ ἀγενής· ὑπόδειγμα δ' αὐτοῦ τοιόνδε·

Οἱ δ' ἐπείγοντο πλωταῖς ἀπήνῃσι χαλκεμβόλοισιν.

ἐὰν δὲ τὴν ἀρχὴν αἱ δύο μακραὶ κατασχῶσι, τὴν δὲ τελευτὴν βραχεῖα· οἷά ἐστι ταυτί·

Σοί, Φοῖβε Μοῦσαι τε, συμβῶμεν·

ἀνδρῶδες δὲ πάνυ τοῦτο σχῆμα, καὶ εἰς σεμνολογίαν ἐπιτήδειον. τὸ δ' αὐτὸ συμβήσεται, κἂν ἡ βραχεῖα πρώτη τεθῇ τῶν μακρῶν. καὶ γὰρ οὗτος ὁ ῥυθμὸς ἀξίωμα ἔχει καὶ μέγεθος· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Τίν' ἀκτάν, τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;

τούτοις ἀμφοτέροις ὀνόματα κεῖται ῥυθμοῖς ὑπὸ τῶν μετρικῶν, Βακχεῖος μὲν τῷ προτέρῳ, θατέρῳ δὲ Ὑποβάκχειος. οὗτοι δώδεκα ῥυθμοί τε καὶ πόδες εἰσὶν οἱ πρῶτοι καταμετροῦντες ἅπασαν ἔμμετρόν τε καὶ ἄμετρον λέξιν, ἐξ ὧν γίνονται στίχοι τε καὶ κῶλα. οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων εἰσὶ σύνθετοι. ἁπλοῦς δὲ ῥυθμός, ἢ πούς, οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν, οὔτε μείζων τριῶν. καὶ περὶ μὲν τούτων οὐκ οἶδα ὅ τι δεῖ πλείω λέγειν.

Ausser dem 17. ist auch das 20. Cap. derselben Schrift des Dionysius eine Fundgrube für die älteste Theorie der Versfüsse. Hier redet Dionysius von dem Verse Homers:

Αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

und sagt dort:

Οὐχὶ συγκατακεκύλισται τῷ βάρει τῆς πέτρας ἡ τῶν ὀνομάτων σύνθεσις; μᾶλλον δ' ἔφθακε τὴν τοῦ λίθου φορὰν τὸ τῆς ἀπαγγελίας τάχος; ἔμοιγε δοκεῖ. καὶ τίς ἐνταῦθα πάλιν αἰτία; καὶ γὰρ ταύτην ἄξιον ἰδεῖν· ὁ τὴν καταφορὰν δηλῶν τοῦ πέτρου στίχος μονοσύλλαβον μὲν οὐδεμίαν, δισυλλάβους δὲ δύο μόνας ἔχων λέξεις. τοῦτ' οὐκ ἐᾷ πρῶτον διεστηκέναι τοὺς χρόνους, ἀλλ' ἐπιταχύνει· Ἔπειθ' ἑπτακαίδεκα συλλαβῶν οὐσῶν ἐν τῷ στίχῳ, δέκα μέν εἰσι βραχεῖαι συλλαβαί, ἑπτὰ δὲ μόναι μακραὶ καὶ οὐδ' αὗται τέλειοι. ἀνάγκη οὖν κατεσπάσθαι καὶ συστέλ-

Digitized by Google

λεσθαι τὴν φράσιν, τῇ βραχύτητι τῶν συλλαβῶν ἐφελκομένην. ἔτι πρὸς τούτοις οὐδ' ὄνομα ἀπ' ὀνόματος ἀξιόλογον εἴληφε διάστασιν· οὔτε γὰρ φωνήεντι φωνῆεν, οὔτε ἡμιφώνῳ ἡμίφωνον, ἢ ἄφωνον γίνεται, ἃ τραχύνειν πέφυκε καὶ διϊστάνειν τὰς ἁρμονίας, οὐδέν ἐστι παρακείμενον. οὐ δὴ διάστασις αἰσθητή, μὴ διηρτημένων τῶν λέξεων, ἀλλὰ συνολισθαίνουσιν ἀλλήλαις καὶ συγκαταφέρονται, καὶ τρόπον τινὰ μία ἐξ ἁπασῶν γίνεται διὰ τὴν τῶν ἁρμονιῶν ἀκρίβειαν. ὃ δὲ μάλιστα τῶν ἄλλων θαυμάζειν ἄξιον, ῥυθμὸς οὐδεὶς τῶν μακρῶν, οἳ φύσιν ἔχουσι πίπτειν εἰς μέτρον ἡρῷον, οὔτε σπονδεῖος, οὔτε βακχεῖος, ἐγκαταμέμικται τῷ στίχῳ πλὴν ἐπὶ τῆς τελευτῆς, οἱ δὲ ἄλλοι πάντες εἰσὶ δάκτυλοι καὶ οὗτοί γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους, ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων. οὐδὲν δὴ τὸ ἀντιπράττον ἐστὶν εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταρρέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν.

D. i.:

„Bewegen sich mit dem herabrollenden schweren Felsblock nicht zugleich auch die Worte des Verses, oder vielmehr sind sie nicht noch schneller als die Wucht des Steines? Mir scheint es so. Und aus welchem Grunde? Denn auch das zu erkennen ist der Mühe werth. Der den rollenden Felsblock schildernde Vers hat nicht ein einziges einsilbiges Wort und nur 2 zweisilbige. Dies zunächst bewirkt, dass die von den Silben ausgefüllten Zeiten nicht von einander abstehen, sondern schnell sich an einander drängen.

„Sodann bestehen von den 17 Silben des Verses zehn in je einer Kürze, blos sieben in je einer Länge, und auch diese Längen sind keine vollkommenen Längen. Deshalb muss im Anschluss an die Kürze der Silben auch der Vortrag sich beschleunigen.

„Dazu hat auch das eine Wort keinen bemerkenswerthen Abstand vom anderen. Denn es folgt weder ein Vocal auf einen Vocal, noch ein Halbvocal auf einen Halbvocal, ... was die Rede hart machen und auseinanderreissen würde ...*).

„Was aber vor allem anderen bewundernswerth erscheinen muss: es ist kein Versfuss langer Silben, welche sonst im

*) Die handschriftliche Ueberlieferung ist mangelhaft, wie auch Reiske einsah. Eine Parallelstelle des Dionysius besitzen wir in dessen περὶ τῆς Δημοσθένους λέξεως μ', wo es von dem berühmten Redner heisst: καὶ διὰ τοῦτο φεύγει μὲν ἁπάσῃ σπουδῇ τὰς τῶν φωνηέντων συμβολάς, ὡς τὴν λειότητα καὶ τὴν εὐέπειαν διασπάσας· φεύγει δέ, ὅση δύναμις αὐτῇ, τῶν ἡμιφώνων τε καὶ ἀφώνων γραμμάτων τὰς συζυγίας, ὅσαι τραχύνουσι τοὺς ἤχους καὶ ταράττειν δύνανται τὰς ἀκοάς.

Digitized by Google

heroischen Metrum Zugang haben, eingemischt, weder ein Spondeus, noch ein Bakchius, ausser am Schlusse des Verses. Die inlautenden Versfüsse aber sind sämmtlich Daktylen und zwar Daktylen jener Art, welche irrationale Silben haben, so dass einige von Trochäen nicht sehr verschieden sind. So steht nichts im Wege, dass der sprachliche Vortrag des Verses ein fliessender und behender sei, da er aus solchen Versfüssen zusammengesetzt ist."

Schon im 17. Cap. hatte Dionysius vom heroischen Metron unter Anführung des Verses

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν

gesagt: „Die Rhythmiker behaupten, dass die Länge des Daktylus kürzer sei, als die vollkommene Länge (*τελεία*). Da sie aber nicht sagen können, um wie viel die Länge des Daktylus länger als die vollkommene Länge ist, nennen sie dieselbe irrational (*ἄλογος*). Diesem Daktylus lassen sie einen anderen Versfuss entsprechen, welcher mit zwei Kürzen beginnt und auf die irrationale Silbe auslautet; indem sie diesen Versfuss von den Anapästen sondern, bezeichnen sie ihn als *κύκλος*. Als Beispiel hierfür bringen sie den Vers:

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

Ueber diese wird an einer anderen Stelle die Rede sein. Uebrigens gehören beide zu den besonders schönen Versfüssen."

Dieselbe Erklärung finden wir auch bei Bakchius p. 23 M.:

Ῥυθμὸς ... συμπέπλεκται ... ἐκ πόσων χρόνων; Τριῶν.

Ποίων; Τούτων χρόνων· βραχυσυλλάβου τε καὶ μακροῦ καὶ ἀλόγου.

Βραχὺς ποῖός ἐστιν; Ὁ ἐλάχιστός τε καὶ εἰς μερισμοὺς ⟨μὴ⟩ πίπτων. Μακρὸς δὲ ποῖος; Ὁ τούτου διπλασίος. Ἄλογος δὲ ποῖος; Ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων. ὁπόσῳ δέ ἐστιν ἐλάσσων ἢ μείζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσαπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τοῦ συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη.

Χρόνων δὲ συμπλοκαὶ ἐν ῥυθμοῖς πόσαι γίνονται; Τέσσαρες. συμπέπλεκται δὲ βραχὺς βραχεῖ, μακρὸς μακρῷ, ἄλογος βραχεῖ, ἄλογος μακρῷ.

Das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik, welches *περὶ τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ* handeln will, gibt vom *χρόνος ἄλογος* folgende Erklärung:

Ὥρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἤτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.

Digitized by Google

Dann gibt Aristoxenus ein Beispiel des irrationalen Versfusses an dem *χορεῖος ἄλογος*: *Ὁ γὰρ τοιοῦτος ποὺς ἄλογον μὲν ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω· ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου. καλεῖται δ' οὗτος χορεῖος ἄλογος.*

Der *χορεῖος ἄλογος* gehört, wie gesagt, dem *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός* an, dem Rhythmus der gesungenen Verse; deshalb bestehen die Silben desselben aus *γνώριμοι τῇ αἰσθήσει χρόνοι*, wir würden djeselben ihrem Megethos nach auch durch moderne Noten ausdrücken können, z. B.:

Der einen *χρόνος ἄλογος* enthaltende Daktylus des heroischen Verses, von welchem Dionysius spricht, gehört nicht unter die melischen, sondern unter die gesprochenen Verse, gehört nicht dem Vortrage der Sänger, sondern der Rhapsoden an. Hier sind die Silben zufolge der Auseinandersetzung des Aristoxenus keine *χρόνοι γνωρίμοι κατὰ τὸ ποσόν*, sondern *ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν*. Wenn Aristoxenus von den irrationalen Silben des gesungenen Verses die Definition gibt:

> *ἀλογία τοιαύτη, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται,*

so würde die folgende Definition der dem gesagten Verse angehörenden Irrationalität entsprechen:

> *ἀλογία τοιαύτη, ἥτις δύο συλλαβῶν ἀγνώστων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.*

Wie die Silben des gesprochenen Verses *ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν* sind, so müssen auch die Versfüsse des gesagten Verses *ἄγνωστοι τῇ αἰσθήσει κατὰ τὸ ποσόν* sein.

Die irrationale Silbe des gesungenen Verses steht ihrer Zeitdauer nach in der Mitte zwischen zwei messbaren Zeitgrössen, z. B. zwischen der einzeitigen und der zweizeitigen.

Die irrationale Silbe des gesprochenen Verses steht mit Rücksicht auf die Zeitdauer in der Mitte zwischen zwei Silben, die beide nicht den Eindruck stätiger rhythmischer Momente machen, die beide nicht nach dem rhythmischen Masse des Chronos protos, weder durch ganze noch durch gebrochene Zahlen zu bestimmen sind, aber welche dennoch den Eindruck einer langen oder einer kurzen Silbe machen.

Digitized by Google

Im heroischen Verse — so sagten dem Dionysius zufolge die alten Rhythmiker — wird die Länge des Daktylus nicht als wirkliche Länge, sondern als verkürzte Länge, als irrationale Silbe, welche zwischen der Länge und der Kürze in der Mitte steht, kürzer als die gewöhnliche Länge ausgesprochen. Im Vortrage der Rhapsoden erhält — infolge der irrationalen Verkürzung der Längen — der heroische Vers einen hüpfenden Klang, der sich nicht viel vom trochäischen Rhythmus unterscheidet.

In dem Vorstehenden glaube ich von den betreffenden Stellen des Aristoxenus, des Dionysius von Halikarnass, des Bakchius eine genaue Interpretation gegeben zu haben. Dass Dionysius seinen Bericht nicht aus Aristoxenus geschöpft hat, ist bereits oben bemerkt worden. Die Bezeichnung des Versfusses durch *ῥυθμός* ist dem Aristoxenus fremd. Bakchius aber hat seine Einleitung in die musische Kunst aus einer Schrift geschöpft, welche in letzter Instanz auf Aristoxenus zurückgeht. Auch solche Sätze des Bakchius, wie (p. 24 M.) „*Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν, ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος. διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων ἐλαχίστην δεικνύων*,“ sind entschieden Aristoxenischen Ursprungs, wie denn auch vorher von Bakchius p. 22 M. die Aristoxenische Definition des Begriffes *ῥυθμός* citirt war. Für die Angabe des Bakchius über die unmerklich kleine Zeit zwischen der Arsis und Thesis vergleiche man das bei Psellus erhaltene Fragment der Aristoxenischen Rhythmik, in welchem von der unendlich kleinen Zeitdauer der *μετάβασις* die Rede ist. Der von Bakchius gebrauchte Ausdruck *ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος* würde ohne das Aristoxenische Fragment unverständlich sein.

Auch der Satz des Bakchius p. 23 M. über die *χρόνων συμπλοκαὶ* scheint in einer Partie des ersten Buches der Aristoxenischen Rhythmik sein Analogon gehabt zu haben. Eine vierfache Verbindung wird von Bakchius statuirt:

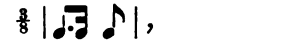
1) Kürze und Kürze,
2) Länge und Länge,
3) Irrationale und Kürze,
4) Irrationale und Länge.

Wir sind berechtigt diese vier Arten der Silbenverbindung nicht von den Silben des gesungenen Verses, sondern von denen des gesagten Verses zu verstehen. Dann würde Nr. 3 und Nr. 4

Digitized by Google

von dem Daktylus der Rhapsoden zu interpretiren sein, welcher nach den ῥυθμικοὶ des Dionysius aus einem Chronos alogos und zwei Kürzen gebildet wird.

Es ist ein Verdienst August Apels zuerst auf den irrationalen Daktylus und Anapäst des Dionysius von Halikarnass hingewiesen zu haben. Vgl. griechische Rhythmik (dritte Auflage) S. 6. Gottfried Hermann hatte angenommen, dass in den gesungenen Versen der Griechen dreizeitige und vierzeitige Versfüsse sich an einander schlossen, gerade wie wenn die moderne Musik auf einen $\frac{3}{8}$-Takt einen $\frac{2}{4}$-Takt folgen liesse. Apel glaubte, jene Stelle des Dionysius, welche vom irrationalen Daktylus als einem Versfusse spricht, welcher dem Rhythmus nach dem Trochäus gleich stehe, sei ein antikes Zeugniss für die Thatsache, dass in den gesungenen Versen der griechischen Lyriker der mit Trochäen gemischte Daktylus nach der von Dionysius überlieferten Nomenclatur ein sogenannter kyklischer Daktylus und dem Trochäus gleichwertig sei. Es sei mithin in den daktylisch-trochäischen Versen die Verschiedenheit der auf einander folgenden dreizeitigen und vierzeitigen Versfüsse nur eine scheinbare, in Wirklichkeit habe ein solcher Daktylus die rhythmische Form



G. Hermanns Auffassung erweise sich somit als verkehrt.

A. Boeckh stimmte in seinen früheren metrischen Studien dem kyklischen Daktylus Apels vollständig zu und hielt, auch als er mit Aristoxenus bekannt geworden war und sich im übrigen von der Apelschen Theorie lossagte, am kyklischen Daktylus der gesungenen Verse, wenn auch mit einer Modificirung der rhythmischen Silbenmessung, fortwährend fest.

F. Bellermann in den „Hymnen des Dionysius und Mesomedes“ S. 58 spricht seine Ansicht dahin aus: „dass im logaödi„schen Rhythmus die aus Daktylen bestehenden Takte gleiche „Zeitdauer haben mit den aus Trochäen bestehenden. ... Diese „Gleichheit der Dauer der trochäischen und logaödisch-daktylischen „Takte kann man wohl mit Sicherheit aus einer Aeusserung des „Dionysius v. Hal. entnehmen. Denn während die Daktylen des „heroischen Hexameters wegen der stets untermischten Spondeen

Digitized by Google

„doch gewiss eigentlich vierzeitig zu messen sind, sagt Dionysius
„(de comp. verb. p. 282), dass im Homerischen *αὖτις ἔπειτα πέ-*
„*δονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής* der schnelle Sturz des Steines
„dadurch gemalt werde, dass nur der letzte Fuss ein Spondeus
„sei; *οἱ δὲ ἄλλοι*, fährt er fort, *πάντες εἰσὶ δάκτυλοι, καὶ*
„*οὗτοί γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους, ὥστε μὴ πολὺ*
„*διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων.* Wenn also selbst diesem,
„ursprünglich vierzeitig eingerichteten, heroischen Hexameter eine
„Messung der Daktylen zugeschrieben wird, die sie den Trochäen
„fast gleich macht, so muss man doch glauben, dass, wo ge-
„radezu Trochäen mit Daktylen abwechseln, gar kein Unterschied
„in der Dauer dieser beiden Füsse mehr stattfindet. Sollen nun
„mit dem Trochäus, dessen Länge und Kürze sich verhalten wie
„2 : 1, die drei Silben des Daktylus einerlei Zeitdauer erhalten,
„so wird die Verteilung innerhalb der beiden Extreme liegen
„müssen, zu denen man kommt, je nachdem man der Länge des
„Trochäus

„die des Daktylus gleich macht und dafür die beiden Kürzen
„sehr verkürzt:

„oder jede Kürze des Daktylus der des Trochäus gleich, aber
„seine Länge kürzer macht:

„denn von diesen Extremen selbst hat das erste Kürzen, die von
„der Kürze des Trochäus gar zu sehr abweichen, und das zweite
„eine Länge, die wieder hinter der Länge des Trochäus zu sehr
„zurückbleibt und vor den nachfolgenden Kürzen nur die Arsis
„voraus hat. Bei jedem Mittelweg aber zwischen diesen beiden
„Extremen erhalten natürlich die einzelnen Silben des Daktylus
„eine Zeitdauer, die sich nicht genau mit der Dauer der Silben
„des Trochäus vergleichen lässt, d. h. der Daktylus wird irra-
„tional. Wir drücken dies in unserer Musik durch

„aus, welche Form zwar, zumal im langsamen Tempo, und bei
„gleichzeitig begleitendem Achtelrhythmus streng im Verhältniss
„von 3 : 1 : 2 gehalten werden kann, gemeiniglich aber diese

Digitized by Google

„hüpfende, in irrationalen Verhältnissen den Trochäus nach-
„ahmende Bewegung bezeichnet. Versucht man in einem mässig
„raschen Tempo, zumal mit etwas starker Hervorhebung der
„Arsis, die beiden Formen

„und

„mehrmals abwechselnd hinter einander zu singen, so wird man
„nach und nach auf einen, beide vermittelnden, Rhythmus kommen,
„in welchem sich das Zeitverhältniss der einzelnen Töne nicht
„streng angeben lässt, den wir aber nicht anders als durch die
„obige Form mit Noten ausdrücken können, und man wird den
„Ausdruck des Dionysius sehr bezeichnend finden, der pag. 224
„sagt: *Οἱ μὲν ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς* (nämlich des Dakty-
„lus) *τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας* (als die
„vollständige zweizeitige Länge), *οὐκ ἔχοντες δὲ εἰπεῖν πόσῳ,*
„καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον· ἕτερον δὲ ἀντίστροφόν τινα τούτῳ
„ῥυθμόν, ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον [*τοῦ-*
„τον] *τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλον καλοῦσι,*
„aus welcher Stelle man den heut zu Tage gebräuchlichen Namen
„kyklischer, für irrationale Anapästen entnommen hat. Wenn
„Dionysius nun in diesen Worten nur die Länge des Daktylus
„oder Anapästus irrational nennt, so versteht sich dies von selbst
„auch von den Kürzen, die diese irrationale Länge von dem
„ganzen, dem Trochäus an Zeitdauer gleichen, Fusse übrig lässt.
„Dies ist die zuerst von Apel (s. Metrik § 138 f., § 664 f.) durch-
„geführte Theorie der flüchtigen Daktylen, von der die Boeckhsche
„(metr. Pind. pag. 43 und 107) darin abweicht, dass nach ihr
„der irrationale Daktylus die Verhältnisse 3 : 2 : 2 enthält, und
„somit diese Verhältnisse entstehen:

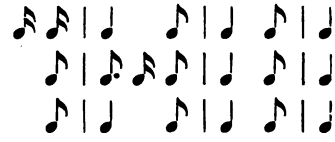
Trochäus = 2 : 1. Daktylus = $1\frac{1}{2} : \frac{1}{2} : \frac{1}{2}$.

„Der Auftakt ist die Schlussthesis eines Taktes, welche entweder
„die zugehörige Arsis gar nicht hat, oder doch dadurch, dass
„jene Arsis den Schluss des vorhergehenden Verses macht, nicht
„in so enger Verbindung, wie in den übrigen Takten, mit ihr
„steht. Daher erlaubt er eine freiere Behandlung, und es ist
„ebenso bei uns die Neigung vorhanden, die Auftakte durch
„Dehnung mehr als andere Thesen hervorzuheben, wie dies bei

Digitized by Google

„den Alten der Fall war, woher ihre Vorliebe für lange Silben „in den Auftakten trochäischer Sechsachteltakte rührt, d. h. in „den ungeraden iambischen und geraden trochäischen Füssen. „Demgemäss dulden wir auch gleich den Alten auf solchen „eigentlich kurzen Auftakten gewichtige Worte, und können sie „beim Vortrage durch Verlängerung hervorheben, und so wird, „um ein unseren anapästisch-logaödischen Rhythmen entspre- „chendes Beispiel zu wählen, der Sänger in folgenden Versen, „denen man kaum eine andere als die beigesetzte rhythmische „Bezeichnung geben kann:

Einen | goldnen | Becher | gab,
Zählt | er seine | Städt' im | Reich,
Den | Becher | nicht zu- | gleich,



„dem Achtel auf Zählt, und ebenso den beiden Sechzehntheilen „auf Einen eine etwas längere Dauer geben, als dem Achtel „auf Den. Aber wir unterlassen es, durch unsere Notirung dies „auszudrücken; nicht deswegen, weil unsere Noten so kleine „Unterschiede nicht bezeichnen können; denn es müsste wohl „möglich sein, Zeichen auch für die kleinsten Verschiedenheiten „zu erfinden; sondern weil jene Verlängerungen überhaupt nicht „durch Zahlenverhältnisse ausgedrückt werden können. Daher „möchte es auch bei der Uebertragung der alten Melodien in „unsere Noten das Beste sein, diese Verschiedenheiten der Auf- „takte nicht zu bezeichnen, wie es auch hier in den anapästi- „schen Versen des zweiten und dritten Gedichtes unterlassen ist. „Der Auftakt dieser Verse ist, gerade wie in dem oben ge- „brauchten deutschen Beispiele, entweder eine einzige kurze Silbe, „und diese kann man nur, wie sonst die kurze Thesis des tro- „chäischen Taktes, durch ein Achtel bezeichnen; oder er besteht „aus zwei kurzen Silben, welche nichts anderes sind, als die „beiden Kürzen eines daktylischen Taktes, nämlich irrational, und „welche wir zwar in Verbindung mit der vorhergehenden irra- „tionalen Arsis durch

„bezeichnen; als von der Arsis freigemachten Auftakt aber müssen „wir sie mit

Digitized by Google

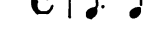
„bezeichnen, jedoch mit der Vorstellung einer etwas grösseren „Dauer, wie in dem obigen Beispiel das Wort Einen; drittens „ist der Auftakt oft auch eine lange Silbe, aber irrational, gleich „dem Auftakt der trochäischen Dipodien; unserer neuern Bezeich- „nungsart gemäss ist auch für diesen Auftakt ein Achtel zu „setzen, das man sich aber auch etwas gedehnt denken muss. Wollte „man ein Viertel dafür setzen, und somit aus dieser Thesis und „der Schlussarsis des vorhergehenden Verses einen Zweiviertel- „takt machen, so müsste man sich dieses Viertel des Auftaktes „etwas verkürzt denken. Ich habe diese Art, um beiderlei Be- „zeichnungen anzubringen, bei den langen Auftakten der iambi- „schen Verse des ersten Gedichtes gewählt; sie stellt das hier „stattfindende irrationale Verhältniss ebenso zu schwerfällig vor, „als die andere es zu flüchtig darstellt. Nach der Apelschen „Theorie (§ 364 f.) werden diese Auftakte nicht länger, sondern „nur stärker (sforzando), nach der Boeckhschen (metr. Pind. „pag. 107) so auf Kosten der vorhergehenden Arsis länger ge- „sungen, dass eine solche trochäische Dipodie diese Verhältnisse hat:

$$\text{⏑} \cup \text{⏑} - = 2 : 1 : 1\tfrac{1}{2} : 1\tfrac{1}{2}.\text{“}$$

Diese Anschauung Bellermanns über den kyklischen Daktylus hat sich die sämmtliche metrische Litteratur von den Jahren 1854—1885 angeeignet. Ich will gestehen, dass die Rossbach-Westphalsche Metrik den Anfang gemacht hat. Allgemein wird gelehrt, der kyklische Daktylus (in der von F. Bellermann beschriebenen Weise) gehört dem gesungenen Verse des Alterthumes an.

Vereinzelt waren die Stimmen, welche hier zur Vorsicht mahnten. Zuerst Julius Cäsar in den „Grundzügen der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus 1861“.

Dann Bernhard Brill „Aristoxenus' rhythmische und metrische Messungen im Gegensatze gegen neuere Auslegungen, namentlich Westphals, und zur Rechtfertigung der von Lehrs befolgten Messungen. Mit einem Vorworte von K. Lehrs 1870.“ K. Lehrs hatte sich zur rhythmischen Ausgleichung des daktylischen und trochäischen Versfusses nicht wie Bellermann der Apelschen Auffassung, sondern der Auffassung Johann Heinrich Voss' zugewandt, welcher noch vor Apel gelehrt hatte, dass der mit Daktylen verbundene Trochäus ein vierzeitiger sei:



Digitized by Google

Bernhard Brill machte zu Gunsten dieses vierzeitigen Trochäus geltend, dass in den Fragmenten des Aristoxenus nirgends vom kyklischen Daktylus die Rede sei.

Seit meiner in Moskau geschriebenen Uebersetzung und Erläuterung der Aristoxenischen Melik und Rhythmik (Leipzig 1883) habe ich gegen B. Brills Bemerkungen nichts einzuwenden. Wenigstens der Aristoxenischen Darstellung des *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός* ist der kyklische Fuss durchaus fremd, während im ersten Buche der Aristoxenischen Rhythmik bei der Behandlung des in der gesagten Sprache zur Erscheinung kommenden Rhythmus der betreffende Gegenstand in der nämlichen Weise, wie bei den von Dionysius excerpirten *ῥυθμικοί* behandelt worden zu sein scheint. So kann ich denn jetzt auch Herrn Julius Cäsar zugeben, dass die frühere Rossbach-Westphalsche Metrik dem Vorkommen des kyklischen Daktylus eine viel zu grosse Ausdehnung eingeräumt hatte. Die vorliegende dritte Auflage kehrt zur alten Auffassung der G. Hermannschen Metrik zurück, dass Dionysius von Halikarnass vom kyklischen Daktylus des heroischen Verses im Vortrage der Rhapsoden spricht. Sie entsagt der Annahme des Fusses in den gesungenen daktylischen und daktylisch-trochäischen Versen als einer Irrlehre, an deren Verbreitung die früheren Auflagen des Buches sich die grösste Schuld beizumessen haben.

§ 3.

Hebung und Senkung nach Dionysius *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων ια'*.

Im elften Capitel *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* sagt Dionysius: „Das Intervall, um welches die Sprechstimme (*διαλέκτου μέλος*) steigt oder abwärts fällt, kommt der Quinte am nächsten: um mehr als drei Ganztöne und einen Halbton hebt sie sich nicht empor und um mehr als dies Intervall senkt sie sich nicht in die Tiefe. Die Silben eines Wortes stehen nicht auf derselben Tonstufe, sondern die einen auf einer hohen, die anderen auf einer tiefen, eine dritte wieder zugleich auf beiden. Eine Silbe der letzteren Art nennen wir *περισπωμένη*, sie vereint die hohe und die tiefe Tonstufe; die anderen Silben haben eine jede für sich ihre eigenthümliche Tonhöhe....

Die Instrumental- und Vocalmusik aber gebietet über mehrere Intervalle, nicht blos die Quinte, sondern von der Octave an

Digitized by Google

lässt sie nicht nur die Quinte, sondern auch die Quarte erklingen, die Terz und den Halbton; wie einige angeben, bringt sie auch den Viertelton zu Gehör. Von den Worten verlangt sie, dass sie dem Melos unterworfen sein sollen, nicht umgekehrt, das Melos den Worten. Ausser vielem anderen lässt sich dies hauptsächlich an den Mele des Euripides klar machen. Derselbe lässt in seinem Orestes die Elektra zum Chore sagen:

Σίγα, σίγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε. —
Ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ', ἀπόπροθι κοίτας.

Von diesen Worten haben die drei ersten

Σίγα, σίγα, λευκὸν

im Gesange gleiche Tonhöhe, obwohl beim Sprechen ein jedes von ihnen seine tiefen und hohen Tonstufen hat. Das Wort

ἀρβύλης

hat bei der mittleren Silbe dieselbe Tonhöhe wie auf der dritten, obwohl es unmöglich ist, dass beim Sprechen ein einziges Wort auf zwei Silben den Akut hat. Im Worte

Τιθεῖτε

wird die erste Silbe tiefer, die zweite und die dritte sind oxytonirt und homophon. Das Wort

κτυπεῖτε

ist durch den Circumflex verdunkelt, denn die zwei Silben werden auf der nämlichen Tonhöhe gesprochen. Das Wort

Ἀποπρόβατε

erhält auf der mittleren (dritten) Silbe nicht den Hochton, sondern die Tonhöhe der dritten ist auf die vierte Silbe übergegangen.

Das Nämliche geschieht auch bezüglich der Rhythmen, denn die Prosarede legt weder beim Nomen noch beim Verben der Silbendauer Zwang an und ändert sie nicht, sondern bewahrt die natürliche Dauer der langen und der kurzen Silbe. Die Rhythmik und die Musik aber verändern die Silben durch Verkürzung und Verlängerung, so dass die Silben oftmals der Quantität nach in ihr Gegentheil übergehen."

Beiläufig, diese Stelle des Dionysius über ein Canticum des Euripideischen Orestes ist die einzige, in welcher wir über die Melodiesirung eines classischen Dichtercomponisten etwas Näheres

Digitized by Google

erfahren. Es ist wenig genug, reicht aber gerade aus, uns von dem Verhältniss eine richtige Vorstellung zu geben, in welchem die natürlichen Silbenaccente des gesprochenen Verses zu der künstlichen Tonhöhe und Tontiefe stehen, die den gesprochenen Vers zu einem gesungenen macht. Die sechs ersten Silben des ersten von Euripides angeführten Verses haben beim Sprechen verschiedene τόνοι, in der ihnen von Euripides gegebenen Melodie sind sie ὁμότονοι, bewegen sich auf einer und derselben Tonstufe, und so nimmt auch in den folgenden Versen die Melodie auf die Wortaccente keine Rücksicht. Ein alter Berichterstatter sagt hier deutlich genug, dass die natürlichen (bis zu einem Quintenintervalle differirenden) Sprachaccente des gesprochenen Verses im gesungenen Verse (im μέλος μουσικόν) ganz verschwinden.

In der griechischen Sprache also sind die Accente, wie Dionysius uns lehrt, Intervallverschiedenheiten der Sprechstimme, wie Aristoxenus sich ausdrückt, die προσῳδίαι der λογῴδης φωνή. Daher auch die Namen τόνος ὀξύς, τόνος βαρύς bei den griechischen, accentus acutus, accentus gravis bei den lateinischen Grammatikern. Sowie die Sprache zum Gesange wird, gehen die natürlichen Accente der Sprache in die von den Sprechaccenten unabhängigen höheren oder tieferen Töne des Gesanges über.

Dass auch in unseren modernen Sprachen die Accente des Sprechens im Allgemeinen das Nämliche sind wie im Griechischen, geben wir schon durch die Ausdrücke „Hochton“ und „Tiefton“ zu erkennen. Freilich drängt sich uns eine den Griechen fremde Vorstellung auf, dass der „Hochton“ nicht blos von den Silben desselben Wortes der am höchsten zu sprechende Vocal, sondern dass er auch der am stärksten zu sprechende Vocal sei. Bei uns modernen Völkern ist der Wortaccent, d. i. der Acut, nicht blos die höchste Tonstufe des Wortes, sondern auch die grösste Tonstärke des Wortes. Beide Eigenschaften, grösste Tonhöhe und grösste Tonstärke, sind nicht so solidarisch mit einander verbunden, dass sie nicht auch von einander getrennt werden könnten. Es kommt hierbei auf die Form des Satzes an, ob er eine Erklärung oder eine Frage enthält*). Geben wir die Erklärung

*) H. Helmholtz, die Lehre von Tonempfindungen, 4. Aufl. 1877 S. 392: „Das Ende eines bejahenden Satzes vor einem Punkte pflegt dadurch be-

Digitized by Google

„wir wollen gehen“,

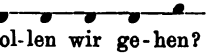
so ruht der höchste Accent auf dem Worte gehen,

wir wol-len ge-hen

und zwar auf der Wurzelsilbe desselben. Sprechen wir eine Frage aus:

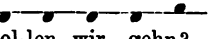
wollen wir gehen?

so legen wir den höchsten Ton ebenfalls auf das Wort gehen, aber nicht auf die Wurzelsilbe, sondern auf die Endsilbe des Wortes:



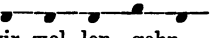
wol-len wir ge-hen?

Ziehen wir das zweisilbige Wort „gehen“ im ersten wie im zweiten Falle zum einsilbigen „gehn“ zusammen, so kommen auf die eine Silbe gehn zwei Accente. In der Frage kommt auf den Anfang der Silbe der tiefere, auf das Ende derselben der höhere Ton:



wol-len wir gehn?

In der Aussage kommt umgekehrt auf den Anfang der Silbe der höhere, aufs Ende der tiefere Ton:

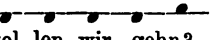


wir wol-len gehn.

Im letzteren Falle hat die lange Silbe „gehn“ denselben Accent, welchen die Griechen *τόνος περισπώμενος*, die Lateiner circumflexus nennen, und welcher nach Aussage der Grammatiker in der Vereinigung des *τόνος ὀξύς* und des *τόνος βαρύς* besteht:

wir wollen gêhn.

Im zweiten Falle hat die Länge auf der ersten Hälfte den tieferen (*βαρύς*), auf der zweiten den höheren (*ὀξύς*), also einen Accent, welcher der Gegensatz vom griechischen Circumflex ist:



wol-len wir gehn?
wol-len wir gĕhn?

„gêhn“ am Ende einer Aussage hat denselben Accent wie *ξῆν* (eine Vereinigung des Acutes mit darauf folgenden Gravis); „gĕhn“ am Ende einer Frage hat denselben Accent wie *ποιμήν* (eine Vereinigung des Gravis mit darauf folgendem Acut).

zeichnet zu werden, dass man von der mittleren Tonhöhe um eine Quarte fällt. Der fragende Schluss steigt empor, oft um eine Quinte über den Mittelton.“

Digitized by Google

Dass der Accent der griechischen Sprache lediglich Tonhöhe, der Accent der deutschen Sprache nicht nur Tonhöhe, sondern auch Tonstärke ist, beruht darauf, dass im Deutschen der Accent stets auf der Wurzelsilbe des Wortes ruht, welche für die Bedeutung das wesentlichste Sprachelement ist und beim Sprechen den logischen Nachdruck hat.

Daher ist schon in der althochdeutschen Poesie die Wurzelsilbe oder was dasselbe ist die Accentsilbe der Träger des rhythmischen Ictus. Dies ist für die althochdeutschen, für die mittelhochdeutschen und ebenso noch für die neuhochdeutschen Verse der Fall: die Accentsilbe hat nicht blos den höchsten, sondern auch den stärksten Ton des Wortes und ist als solche die rhythmische Accentsilbe des deutschen Verses — auch im gesungenen Verse muss die rhythmische Hebung mit der grammatischen Hebung zusammenfallen.

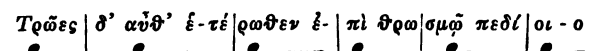
Im griechischen Verse fällt die rhythmische Hebung mit der grammatischen Hebung nicht zusammen. Der grammatische Accent hat lediglich die Eigenschaft, Tonhebung zu sein, ohne dass auch der logische Nachdruck mit der Tonhebung sich verbindet. Daher hat der griechische Dichter die grammatische Accentsilbe für den rhythmischen Accent unbenutzt gelassen, sowohl im gesprochenen wie im gesungenen Verse. Ebenso gleichgültig wie die grammatischen Hebungen nach der besprochenen Stelle des Dionysius von Halikarnass für die höheren und tieferen Töne des musikalischen Melos sind, ebenso gleichgültig ist sie auch für den rhythmischen Accent. Aus dem von Dionysius angeführten gesungenen Verse des Euripideischen Orest kann man sich sofort überzeugen, dass in der melischen Poesie einerseits die natürlichen Tonunterschiede der Sprachaccente gänzlich verschwinden, andererseits aber auch die Ictussilbe sehr häufig einen τόνος βαρύτερος, die ictuslose Silbe einen τόνος ὀξύτερος hat. Der Rhythmus verlangt es keineswegs, dass sich mit dem Ictus der Hochton verbindet.

Bedenken wir nun, dass die griechische Poesie ursprünglich eine durchaus melische ist, dass sich die Gesetze der Rhythmik und Melik auf dem Gebiete des Gesanges, wo die Wortaccente, wie wir gesehen haben, gegen die mannigfaltigen Töne der Musik verschwinden müssen, herausgebildet haben, so wird es uns keineswegs auffallen, dass die griechische Metrik gegen den Wortaccent durchaus gleichgültig ist und die rhythmischen

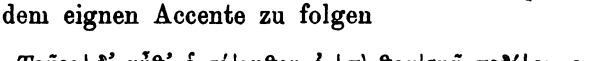
Digitized by Google

Ictussilben unabhängig von den grammatischen Accentsilben bestimmt.

Aber wie ist es bei solchen Metren, die sich von dem melischen Vortrage emancipirt haben, die wie die Hexameter des Epos declamirt werden? Haben es hier die Rhapsoden und Schauspieler wie wir Deutschen beim Recitiren unserer Verse gemacht, haben sie die rhythmische Ictussilbe auch zu einer betonten gemacht? Sie würden es sicherlich so gemacht haben, wenn in der griechischen Poesie wie in der unsrigen der rhythmische Ictus lediglich den betonten Silben zugetheilt wäre. Aber es ist dies nicht der Fall; auch in den zu recitirenden Versen fällt ebenso wie im Melos der *τόνος ὀξύς* häufig genug auf einen leichten, der *τόνος βαρύς* auf einen schweren, den Ictus tragenden Takttheil. Es ist schwerlich zu denken, dass die Griechen, einem nur im Deutschen, aber nicht in ihrer Sprache bestehenden Wortaccent Rechnung tragend, gelesen haben sollten



anstatt dem eignen Accente zu folgen

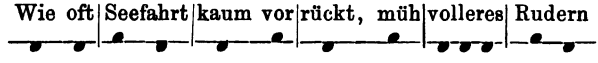


Die hier angedeuteten Noten sollen kein Singen in Intervallen, sondern blos die Tonverschiedenheit des Accentes beim Declamiren bedeuten. Anders als in der zweiten Art können die Griechen ihre Verse nicht declamirt und recitirt haben; uns wird dies freilich nicht leicht, aber den Griechen kann es nicht schwer gefallen sein, da sie von Anfang an das marcato und die Tonhöhe, oder den rhythmischen Ictus und den Hochton, als etwas dem Wesen nach Verschiedenes von einander zu sondern gewohnt waren. Vocalhöhe und Vocalstärke ist nun einmal nicht dasselbe; nur die deutsche Poesie hat beides nach der Freiheit, mit welcher der *ῥυθμοποιός* über das Rhythmizomenon der Sprache gebietet, zusammenfallen lassen. Es wird uns bei einiger Anstrengung nicht schwer fallen, uns beim Recitiren griechischer Verse von unserer deutschen Gewohnheit frei zu machen und auch in der Poesie dem griechischen Accente sein Recht zu geben. Die Griechen vermochten sogar noch etwas, was in dem obigen Schema zwar nicht unbezeichnet geblieben ist, aber uns bei der Natur unsere Sprache zu sprechen wohl unmöglich werden wird,

Digitized by Google

nämlich im τόνος περισπώμενος auf ein und demselben Vocale von der Höhe in die Tiefe herabzusinken und dessen erste Hälfte als τόνος ὀξύς, die zweite als βαρύς zu sprechen.

Die hiermit gegebene Erörterung will selbstverständlich nicht das Festhalten des griechischen Accentes in den griechischen Versen als etwas für uns Nothwendiges hinstellen, sondern nur über das Verhältniss des griechischen Wortaccentes zum rhythmischen Ictus eine klare Vorstellung geben. Die in der griechischen Poesie bestehende Unabhängigkeit des rhythmischen Ictus vom grammatischen Hochtone ist von A. W. Schlegel absichtlich nachgebildet in dem Verse:



Im dritten und vierten Versfusse hat die Ictussilbe den Tiefton, die ictuslose Silbe den Hochton. Uns ist das etwas Lästiges und Beschwerliches, daher sucht es Schlegel zur rhythmischen Malerei zu benutzen. Den Griechen aber ist es etwas durchaus Gewohntes und Natürliches; ihnen würde unsere Art, ihre Verse mit falschem Accent zu recitiren, ein ebenso falscher Eingriff in die Rechte der Sprache erscheinen, als wenn Jemand in dem vorliegenden Verse Schlegels der ersten Silbe des dritten und vierten Taktes den Hochton, der zweiten Silbe den Tiefton geben wollte. Wir haben dies Beispiel deshalb angeführt, weil sich der Deutsche an ihm die griechische Weise mit leichter Mühe geläufig machen und sie von hier aus auf das Lesen der griechischen Verse anwenden kann.

§ 4.

Unterschied zwischen Versfuss und Takt.

Im Vorhergehenden ist der Vers Homers und der Vers A. W. Schlegels mit Taktstrichen versehen. Zur Erläuterung der dort ausgesprochenen Ansicht über das Verhältniss der Tonhöhe zum rhythmischen Ictus schien dies erspriesslich. Aber im Grunde war es unrichtig, denn der gesagte Vers hat nur Versfüsse, aber er hat keine Takte, die letzteren gehören blos dem gesungenen, nicht dem gesagten Verse an. Der gesagte Vers hat rhythmische Hebungen und rhythmische Senkungen, welche sich zusammen zum Versfusse vereinigen. Aber die Zeitdauer der rhythmischen Hebung und der als rhythmische Senkungen stehenden Silben des gesprochenen Verses ist nicht messbar, d. i. sie lässt

Digitized by Google

sich nicht auf das einheitliche Mass des Rhythmus, auf den χρόνος πρῶτος zurückführen.

Messbare πόδες hat nicht der Vers des λογῳδὸς ῥυθμός, sondern nur der Vers des ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός. Aristoxenus bezeichnet den nicht messbaren Versfuss des gesprochenen und den messbaren Fuss des gesungenen Verses mit dem gemeinsamen Terminus πούς, obwohl dies Wort ursprünglich dem gesungenen Verse seine Entstehung verdankt, denn in der griechischen Poesie ist der gesungene Vers früher als der gesagte: die griechische Poesie war ursprünglich eine melische, die gesprochene Poesie hat sich erst aus dem Gesange entwickelt*).

Erst durch Aristoxenus sind wir Modernen darauf aufmerksam gemacht worden, dass auch wir in unserer Musik Versfüsse vor uns haben, in der Instrumental-Musik nicht minder wie in der Vocal-Musik. Doch sind wir einmal daran gewöhnt, das Wort Versfuss nur von gesagten Versen, nicht von gesungenen Versen, also blos in der Bedeutung des der Zeitdauer nach nicht bestimmbaren Versfusses zu gebrauchen. Was Aristoxenus im ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός mit dem Terminus πούς bezeichnet, dafür gebrauchen wir Modernen den Ausdruck Takt.

Versfuss und Takt sind wesentlich dasselbe: sowohl der Versfuss wie der Takt hat seine Hebung und seine Senkung. Aber nur der Takt ist eine messbare Zeitgrösse, nur der Takt hat messbare Hebungen und Senkungen zu seinen rhythmischen Abschnitten.

Wir können hiernach den Unterschied der gesungenen von den gesagten rhythmischen Versen folgendermassen ausdrücken:

Der gesagte Vers hat Versfüsse, der gesungene Vers hat Takte.

Diese Definition ist für die Verse des Alterthums wie die der modernen Welt zutreffend: sie enthält den obersten Grundsatz aller rhythmischen Metrik.

§ 5.

Rhythmuslose Verse.

(Alttestamentliche, Koran-Verse.)

Nicht sowohl der Rhythmus als vielmehr die Gleichförmigkeit der Rede ist das oberste Princip der Metrik. Die Gleich-

*) Vgl. griech. Harmonik § 2.

Digitized by Google

förmigkeit kann darin bestehen, dass die auf einander folgenden Sätze dem Inhalte nach gleich sind, d. h. dass derselbe Satz zum zweiten Male mit anderen Worten ausgesprochen wird. Das ist das Princip der alten hebräischen Poesie, der sogenannte Parallelismus membrorum, der Gedanken-Parallelismus der auf einander folgenden Satzglieder.

Die alttestamentlichen Handschriften gewisser poetischer Werke, z. B. der Psalmen, sind nach dem Parallelismus membrorum in Versabsätzen geschrieben, z. B. Psalm 1:

1) Wohl dem der nicht wandelt im Rathe der Gottlosen,
noch tritt auf den Weg der Sünder,
noch sitzet, da die Spötter sitzen;
2) sondern hat Lust zum Gesetze des Herrn
und redet von dem Gesetze Tag und Nacht.

Man nennt dies gewöhnlich zwei Verse. Aber richtiger sind diese 2 Sätze als 2 Strophen aufzufassen, die erste als dreigliedrige, die zweite als zweigliedrige Strophe.

Vielfach hat man versucht in den althebräischen Versen einen Rhythmus zu finden. Man hat gemeint in der Form, wie in den masoretischen Handschriften der hebräische Wortlaut vorliegt, ist der Rhythmus der hebräischen Worte unkenntlich geworden; die Masoreten haben die Consonanten mit Vocalen versehen und können hierbei unmöglich immer das Richtige getroffen haben. Läge uns die richtige Vocalisation vor, so würden sich Silben von der Beschaffenheit ergeben, dass diese gleich den übrigen Poesien des Alterthums ein nicht zu verkennendes Metrum darböten. Dergleichen Versuche haben es aber bis jetzt zu keiner allgemeinen Anerkennung bringen können. Das einzig Sichere, was sich bis jetzt als Princip der althebräischen Versification erkennen lässt, ist der Parallelismus membrorum.

Eine ähnliche Bewandtniss wie mit der gegen das Silbenmass durchaus gleichgültigen Versification der alten Hebräer hat es auch mit der Versification des Arabischen Koran, wo die auf einander folgenden Sätze durchaus denen der Prosarede gleichen, aber im Auslaute durch gemeinsamen Reim — keineswegs einen strengen Reim in unserem Sinne — mit einander vereint sind. Diese Eigenthümlichkeit der Koran-Versification zeigt sich auch in den altarabischen Gedichten epischen Inhaltes, welche mit dem Namen Makamen bezeichnet werden.

Digitized by Google

§ 6.

Rhythmische Verse indogermanischer Völker.

Die nur auf dem Gedankenparallelismus beruhende Versification der alten Hebräer und die Makamen-Versification der Araber sind die einzigen Arten rhythmusloser Metrik. Die den Semiten gegenüberstehenden indogermanischen Völker sind die Repräsentanten der rhythmischen Versification. In der neuesten Zeit hat man angefangen, den Ausdruck rhythmischer Vers im Gegensatze zum quantitirenden oder silbenmessenden Verse zu gebrauchen. Aber auch die silbenzählenden Verse gehören unter die Kategorie der rhythmischen Verse. Die Sprache ist etwas Gegebenes, völlig Fertiges und Abgeschlossenes, das an sich mit dem Rhythmus nichts zu thun hat. Erst der Künstler, der ποιητής, der Dichter oder Dichter-Componist, macht die Sprache in künstlerischer Freiheit zum Rhythmizomenon, wie Aristoxenus sagt, indem er ihr den Rhythmus aufprägt. Aber obwohl an sich ohne Rhythmus, bietet die Sprache dem Dichter-Componisten gewisse Eigenthümlichkeiten dar, die derselbe gleichsam als Handhabe benutzen kann, wenn er sie dem Rhythmus unterwerfen will. Zunächst eine Handhabe für das rhythmische Zeitmass. Denn die sprachlichen Silben haben an sich eine quantitative Verschiedenheit: der lange Vocal braucht eine längere Zeit, um ausgesprochen zu werden, als der kurze, und wiederum spricht man consonantisch-offene Silben leichter und schneller aus, als solche, welche durch einen oder mehrere Consonanten geschlossen sind. Der Dichter-Componist kann sich an die hier gegebene natürliche Zeitdauer der Sprachsilben anlehnen, wenn es sich darum handelt, sie zu Versfüssen von bestimmter Zeitdauer zu vereinen.

Eine Versification dieser Art bezeichnen wir als quantitirende (silbenmessende), die auf diesem Princip beruhenden Verse als quantitirende Verse.

Sodann bietet die Sprache auch eine Handhabe für die Verwendung der Silben als rhythmischer Hebungen. Denn die Silben unterscheiden sich durch verschiedene Accente, durch Hochton und Tiefton, in deren Folge wir diejenige Silbe, welche durch einen höheren Accent vor den übrigen Silben desselben Wortes hervortritt, als accentuirte Silbe oder Accentsilbe bezeichnen. Der Rhythmopoios kann diese natürliche Eigenschaft

Digitized by Google

der Sprache insofern für den rhythmischen Accent benutzen, als er die Accentsilben zu rhythmischen Ictussilben wählt. Es ist wenigstens Wortaccent und rhythmischer Ictus immerhin etwas Analoges, wenn auch keineswegs dasselbe; denn der Wortaccent beruht auf der Höhe und Tiefe, der rhythmische Ictus auf der Stärke des vocalischen Elementes. Nur in der germanischen Sprache ist es anders, hier bedingt der — nur auf der Wurzelsilbe ruhende — Wortaccent, ausser der grösseren Tonhöhe auch die Stärke, das Marcato des Vocals. Diejenige Versification, welche wie die germanische die sprachlichen Hebungen als rhythmische Hebungen verwendet, nennen wir eine accentuirende, ihre Verse bezeichnen wir als accentuirende Verse.

Aber der Rhythmopoios, der nach künstlerischer Freiheit die Sprache zum Träger des Rhythmus macht, ist keineswegs für das rhythmische Zeitmass und den rhythmischen Ictus an die genannten Eigenthümlichkeiten der Sprache gebunden; die Benutzung derselben steht ihm frei, aber ist keineswegs nothwendig. Es lässt sich hier eine vierfache Nothwendigkeit denken.

Erstens: Der Dichter richtet sich in Beziehung auf das rhythmische Zeitmass nach der natürlichen Silbenprosodie und zugleich in Beziehung auf den rhythmischen Ictus nach dem Wortaccente. Aber diese gleichzeitige Berücksichtigung beider Spracheigenthümlichkeiten kommt in der Wirklichkeit nicht vor, wenn man nicht gewisse Erscheinungen beim Uebergange der altgriechischen in die byzantinische Poesie hierher ziehen will.

Zweitens: Der Dichter macht die natürliche Quantität der Silben zur Grundlage des rhythmischen Masses, aber er bestimmt den sprachliche Ictus nach künstlerischer Freiheit, ohne auf den Wortaccent Rücksicht zu nehmen. Wir nennen eine Poesie, in welcher in der hier angegebenen Weise die Sprache zum Rhythmizomenon gemacht ist, eine quantitirende Poesie.

Drittens: Umgekehrt schliesst sich der Dichter in Beziehung auf den rhythmischen Ictus dem Wortaccente an, aber er bestimmt die rhythmische Zeitdauer der Silbe nach eigenem künstlerischen Ermessen, ohne auf die natürliche Prosodie Rücksicht zu nehmen. Eine Poesie, die in solcher Weise die Sprache zum Rhythmizomenon macht, nennen wir eine accentuirende Poesie.

Viertens: Der Dichter bestimmt die rhythmische Zeitdauer unabhängig von der natürlichen Silbenquantität und ebenso auch

Digitized by Google

den rhythmischen Ictus unabhängig vom grammatischen Wortaccent. Dies ist weder eine quantitirende noch accentuirende Poesie, während die an erster Stelle genannte eine zugleich quantitirende und accentuirende ist. Wir bezeichnen diesen Gegensatz zur accentuirenden und zugleich zur quantitirenden Versification als das Princip des rhythmisch-freien Verses: der Vers hat sowohl rhythmische Accente wie Versfüsse von messbarer Zeitdauer, aber es ist darin weder der Sprachaccent noch die natürliche Silbendauer zum Regulativ der Versfüsse gemacht, höchstens wird auf die Silbenzahl Rücksicht genommen, und in diesem Falle liegt eine silbenzählende Versification vor, welcher ebensowohl der Sprachaccent wie die Silbenmessung gleichgültig ist.

Die griechische Poesie hat die Sprache nach der zweiten der hier angegebenen vier Arten zum Rhythmizomenon gemacht, sie hat eine quantitirende (silbenmessende) Versification ausgebildet. Die Posien anderer indogermanischen Völker haben die anderen Arten rhythmischer Versification eingeschlagen. Um den Standpunkt der griechischen Metrik in ihrer Eigenthümlichkeit zu erfassen, ist es nothwendig, die Versification der den Griechen verwandten Völker zur Vergleichung herbeizuziehen.

Ausser den Griechen hat sich nur ein einziges indogermanisches Volk, nämlich die Inder, durch selbständige Entwickelung auf den quantitirenden Standpunkt gestellt; ein anderes, nämlich die Römer, hat denselben den Griechen abgelernt.

Der andere asiatische Zweig der Indogermanen, das Volk der Iranier, steht ursprünglich auf dem zuletzt genannten Standpunkte der poetischen Form: seine Poesie ist weder quantitirend noch accentuirend, sondern verfährt für beide Grundbedingungen des Rhythmus mit völliger Freiheit.

Die Indogermanen des westlichen Europa vertreten den Standpunkt der accentuirenden Poesie, nämlich die Germanen und früherhin, ehe sie mit den Griechen in Berührung kamen, auch die Römer und deren altitalische Stammesgenossen.

Sonderbar, dass im Mittelalter nicht blos die Romanen, nachdem sie die Weise der griechischen Poesie aufgegeben, zur accentuirenden Poesie zurückkehren, sondern auch die Byzantiner dieser Form der Poesie anheimfallen. Nur die Indogermanen Asiens repräsentiren im Mittelalter und in der Neuzeit den quantitirenden Standpunkt: die Inder, indem sie die alte

Digitized by Google

quantitirende Weise behaupteten, und die Iranier, indem sie von dem semitischen Volke der Araber die Form der quantitirenden Poesie, wie einst die Römer von den Griechen annahmen.

Bei keinem der indogermanischen Völker aber ist die Poesie zugleich eine quantitirende und accentuirende; es ist diese oben als erste Kategorie hingestellte Stufe, wie wir bereits erwähnt haben, zu keiner praktischen Ausführung gelangt. Der als vierte Kategorie hingestellte Standpunkt, der mit voller Willkühr verfährt und weder auf Quantität noch auf Accent Rücksicht nimmt, scheint historisch der erste zu sein; es ist die Stufe einer primären Poesie auf der einst alle Indogermanen gestanden zu haben scheinen.

Versende.

Ehe wir nun diese verschiedenen Arten der poetischen Form näher zu skizziren versuchen, müssen wir vorher noch darauf hinweisen, dass allen Poesien indogermanischen Völker die Abschnitte der griechischen Rhythmik und Metrik gemeinsam sind: Strophen, Perioden, Kola, Takte und Takttheile. So verschieden sie nun auch das sprachliche Rhythmizomenon in Bezug auf Silbenzeit und Ictus verwenden, so stimmen sie doch darin überein, dass nicht nur mit dem Schluss des Systems oder der Strophe regelmässig ein Gedankenabschnitt beendet ist, sondern dass auch das Ende der Periode fast regelmässig mit einem Satzende zusammenfällt, ja dass sogar die Grenzscheide zweier zu einer Periode vereinter Kola sich mit einem logischen Abschnitte innerhalb des Satzes zu verbinden strebt, in jedem Falle aber durch ein Wortende oder eine Cäsur bezeichnet ist. So machen es die Inder, Iranier und Germanen der alten Zeit, so auch unsere heutige Poesie. Nur allein die Griechen haben sich über diese Einheit der logischen und rhythmischen Abschnitte hinausgesetzt: es genügt ihnen schon, wenn am Ende der Periode nur ein Wortende stattfindet.

§ 7.

Rhythmisch-freie (silbenzählende) Versification der alten Iranier (Avesta-Verse)*).

Auf diesem Standpunkte steht die Poesie des alten Zend-Volkes. Man bezeichnet mit diesem Namen die alten Bewohner

*) Nach des Verfassers Aufsatze „Zur vergleichenden Metrik der indogermanischen Völker“ in Kuhns Zeitschrift für vergleichende Sprach-

Digitized by Google

des östlichen Iraniens, in deren Sprachen die heiligen Urkunden der Ahura-mazda-Religion, genannt Avesta oder Zend-Avesta,

forschung Bd. 9, 1860 S. 437 ff. Nach der Besprechung der altindischen Veda-Metrik heisst es dort: „Die heilige Avesta-Litteratur der alten Iranier ist zwar viel späteren Ursprungs als die Veden-Litteratur der alten Inder, aber wir wissen, dass auch in der späteren Zeit oft noch das Alte in ursprünglicher Reinheit bewahrt sein kann; ein Satz, von dem namentlich die vergleichende Grammatik so mannigfaltige Belege gibt. Der grösste Theil des Avesta ist in Prosa geschrieben; zuerst hat Westergaard in seiner Ausgabe (1852) einen nicht gerade kleinen Theil des Yaçna nach Angabe der Handschriften als Verse und Strophen drucken lassen. Schon vorher hatte der Verfasser dieses Aufsatzes gesehen, dass einzelne Partien metrisch waren; ich erkannte namentlich ein dem indischen Çloka analoges Metrum in dem 9ha des Yaçna, einer Partie, die sich durch ihren Inhalt von dem übrigen wesentlich unterscheidet und die Reste altepischer Poesie enthält, die alten Sagen von Yima und den Drachen tödtenden Helden, freilich in Beziehung gesetzt zu den neuen Dogmen der Zarathustra-Religion. Und obwohl die darauf erscheinende Ausgabe von Westergard gerade diese Stelle als Prosa gab und nur im zweiten Theile des Yaçna, in den sogenannten fünf Gatha's nach Versen und Strophen abtheilte, so bin ich doch der Ueberzeugung geblieben, dass jene epische Stelle die ursprünglichsten und ältesten Metren hat. Doch worin besteht die Metrik des Avesta? Hierüber hat meines Wissens noch keiner der Zendphilologen gehandelt und so wird es wohl zu entschuldigen sein, wenn ein Unberufener von keinem anderen als vom metrischen Standpunkte einen ersten Versuch unternimmt, jenen Gegenstand zu erläutern und hierdurch wenigstens die Frage anzuregen. Für die Richtigkeit meiner Bemerkungen will ich nicht einstehen, doch möchte ich den Blick der Fachmänner auf dieses höchst interessante Thema hinlenken und sie zu einem weiteren Eingehen in diese Untersuchung auffordern; nonum post denique messem quam coepta est nonamque edita post hiemem, mithin habe ich die legitime Frist innegehalten."

Die Nachschrift des Aufsatzes lautet: „Nachdem dieser Aufsatz schon längere Zeit niedergeschrieben ist, kommen mir die Gatha's des Zarathustra von Dr. Martin Haug zu Händen. Ich ersehe aus der Vorrede, dass eine besondere Abhandlung, die dem zweiten Hefte beigegeben werden soll, sich unter anderem auch über das Metrum der Avestalieder verbreiten wird. In einer Selbstanzeige seiner Schrift, die Hr. Haug im „Auslande" gegeben hat, bringt er vorläufig die Notiz, dass das sechzehnsilbige Metrum der Gatha ahunavaiti mit dem Çlokenmetrum, dem sechzehnsilbigen Anushtub, identisch sei. Dieser Vergleich ist nicht richtig. Mit dem Anushtub kommt vielmehr das Metrum von Yaçna cap. 9 überein, einem Stücke, bei dem man freilich noch nicht erkannt hat, dass es Verse enthält. Der Cardinalpunkt, auf welchen es ankommt, ist die Cäsur; sie ist neben der Silbenzahl das einzig feste Regulativ der Zendmetrik und, wie man aus dem s. 446 von mir gegebenen Abdruck dieser Stelle gesehen haben wird, fällt hier die Cäsur des sechzehnsilbigen Verses gerade in die Mitte, während der sechzehnsilbige Ahunavaiti-Vers durch die Cäsur in zwei un-

Digitized by Google

geschrieben sind. Nur ein geringer Rest davon hat die Zeit Alexanders des Grossen überdauert, ein Theil in Prosa, ein anderer in metrischer Form. Die metrische Partie sind Lieder hymnodischen Inhaltes, genannt gâthâs, d. i. ᾠδαί, in den Handschriften nach der Verschiedenheit des Metrums geordnet und in Verse und Strophen abgetheilt. Auch innerhalb der prosaischen Partie findet sich ein metrisches Stück, ein Rest alter epischer Poesie.

Die metrische Form des Verses oder der Periode ist durch nichts charakterisirt als durch bestimmte Silbenzahl und eine bestimmte Verscäsur. Jener Rest epischer Poesie ist in Versen von 16 Silben mit einer Cäsur nach der achten gehalten, deren Schema wir folgendermassen bezeichnen müssen:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

Mit dem Verse ist meist ein Satz abgeschlossen, die beiden Hemistichien oder rhythmischen Reihen stellen sich gewöhnlich durch den Sinn als zwei getrennte Satzhälften dar. Je zwei Verse schliessen sich dem Inhalte nach zu einer distichischen Strophe zusammen.

Das einzige Princip der Avestametrik ist die bestimmte Anzahl von Silben in den fortwährend durch Cäsur von einander abgeschlossenen rhythmischen Gliedern. Ueber dies Princip der Silbenzählung haben sich mir folgende Gesetze herausgestellt:

---

gleiche Theile getheilt wird, ein siebensilbiges und ein neunsilbiges Hemistichion. Hr. Mart. Haug sagt p. 13 des Vorwortes seiner Gathaausgabe: „Das Metrum der Verse ist öfter gestört und bietet zu einer kritischen Textesconstitution nur geringe Hülfe.“ So wahr der erste Theil dieses Satzes ist, so unwahr ist der zweite: ist einmal das Wesen des Metrums erkannt, dann gewährt es ein geradezu unschätzbares Mittel, den ursprünglichen Wortlaut des Textes wieder herzustellen. Steht es z. B. fest, dass Yaçna 9 aus Hekkaidekasyllaben mit einer Cäsur in der Mitte besteht, so hat man hierin ein festes — natürlich nicht das einzige — Regulativ für die Texteskritik. Den von mir bei dem Abdruck dieser Stelle s. 446 nach jenem Regulativ vorgenommenen Veränderungen wird man wohl ihre Berechtigung nicht versagen können.

Schliesslich wiederhole ich noch einmal, dass ich das über den unbestimmten Schluss des Avestaverses Gesagte nur als eine vorläufige Ansicht hingestellt habe, die ich gern aufgeben werde, sobald die eingehende Forschung der Fachmänner hier bestimmte Gesetze erkannt haben wird. Im Yaçna 9 scheinen die meisten Verse trochäisch zu schliessen. Hätten wir vielleicht trochäischen Grundrhythmus anzunehmen? (Ich konnte nicht näher darauf eingehen.)“

Digitized by Google

1) Ein jeder Diphthong, mag er durch Guna oder durch Epenthese des ĭ oder ŭ entstanden sein, gilt als eine Silbe mit Ausnahme der Combination èê. Der Diphthong, wie aoi, wird zweisilbig gelesen, ausser wenn der dritte Vocal durch Epenthese entstanden ist, wie paoirjo. In diesem Falle bilden die Vocale eine Silbe. Der Diphthong in armaiti scheint zweisilbig zu sein.
2) Das kurze ă gilt nur dann als eine eigene Silbe, wenn es auch im Indischen einem Vocale entspricht, nicht aber in Formen wie kacĕtwân, huarĕdarĕço, wo es ein dem Avesta eigenthümlicher Hilfsvocal ist. Das dem r-Vocale entsprechende ărĕ ist einsilbig.
3) Die Halbvocale j und v können willkürlich, wie in den Veden, als Vocale gelesen werden und dann eine besondere Silbe bilden; w aber wird niemals vocalisirt.
4) Die dem Indischen sva entsprechende Combination n̥uha ist einsilbig und demnach n̥vha zu sprechen.

Es folgen nunmehr einige distichische Strophen, die wir in dem ersten Theile des Yaçna unter den Prosa-Resten finden:

Kaçĕthwãm paoirjo Haoma maskjo | açtvaithjãe hunūta gaethjãi,
kã ahmãi ashis ărĕnãvi, | ćit ahmãi ğaçat ãjaptem? ‖

Vivan̥vhão mã̃m paoirjo maskjo | açvaithjãe hunūta gaethjãi,
hã ahmãi ashis erenãvi, | tat ahmãi ğaçat ãjaptem. ‖

jat he puthro uçzajata, | jo Jimo xaeto huãthwo,
hvarĕnan̥vhaçtemo zãtanãm, | huarĕdarĕço maskiãnãm. ‖

In deutscher Uebersetzung:

Wer hat als der Menschen erster | dich verehrt auf Erden, Homa?
Welcher Lohn ist ihm geworden, | welche Ehre ward zu Theil ihm?

Vivaswan, der Menschen erster | hat auf Erden mich verehret;
solcher Lohn ist ihm gewȯrden, | solche Ehre ward zu Theil ihm:

dass als Sohn ihm ward geboren | König Jima der erhabene,
der erlauchteste der Menschen, | aller Menschenkinder Heiland.

Es werden im Ganzen fünf Gathas unterschieden. 1. Gatha ahunavaiti Nr. 28—34, 2. Gatha uçtavaiti (43—46), 3. Gatha spentamainju (47—50), 4. Gatha vohuxathra (51), 5. Gatha vahiçtoiçti (53). Die zu demselben Gatha gehörenden Gedichte haben alle ein und dasselbe Metrum; — natürlich hat der Sammler nicht vermeiden können, dass sich oftmals in ein Lied ein zu

Digitized by Google

einem alloiometrischen Liede gehörender Vers eingedrängt hat. Dem Ordner ist also die alte Zendmetrik nicht unbekannt, und wir werden jene Benennungen der Gathas, welche zum grössten Theile von dem Anfangsworte des ersten Liedes der einzelnen Gathas entlehnt sind, wohl schwerlich von etwas anderem als von dem Metrum verstehen können.

Wir gewinnen somit ein Stück von der metrischen Terminologie des Avesta. Im Metrum spentamainju folgen Strophen auf einander, welche aus drei Versen der Form

* * * *, * * * *, * * * |

bestehen, die an die katalektischen Trimeter der Griechen erinnern.

Das Metrum uçtavaiti verbindet den nämlichen Vers zu tetrastichischen Strophen.

Das Metrum vohuxathra besteht aus dem 14-silbigen Verse

* * * *, * * * | * * * *, * * * |,

der in der Mitte stets eine Cäsur hat.

Das Metrum vohuxathra erinnert an das griechische Asynarteton (Hephaest. p. 56 W.)

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ | τῇ τοῦτον ὀὐκ Πελασγῶν.

Das Metrum ahunavaiti besteht aus tristichischen Strophen des 16-silbigen Verses

* * * *, * * * | * * * *, * * * *, * |,

der ebenfalls eine regelmässige Cäsur, jedoch nicht in der Mitte, sondern nach der siebenten Silbe enthält; dem Metrum ahunavaiti würde ein griechisches Asynarteton der Form

∪ – ∪ – ∪ – ∪ | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪

entsprechen.

Die bisherige Kenntniss der Zendsprache und namentlich ihrer Prosodie ist noch sehr lückenhaft; von ihrem Wortaccente wissen wir gar nichts. Aber aus dem Vorkommen desselben Wortes an verschiedenen Stellen desselben Metrums ergibt sich, dass die Avesta-Poesie so wenig wie die indische und griechische auf den Wortaccent Rücksicht nimmt; es scheint aber auch die Prosodie unberücksichtigt zu sein. Nach dem bisherigen Stande der Zendphilologie müssen wir sagen, dass die Poesie des Avesta weder eine quantitirende noch eine accentuirende, sondern lediglich silbenzählende ist. Ein Rhythmus aber muss in ihr ge-

Digitized by Google

herrscht haben, denn wozu wäre sonst die Gleichförmigkeit der Silbenzahl, der Cäsur und der Versanzahl in der Strophe so genau beachtet? und sicherlich musste der Rhythmus mit diesen metrischen Eigenthümlichkeiten im Zusammenhange stehen. Ohne bestimmte Zeitintervalle und ohne einen Unterschied des rhythmischen Ictus ist kein gesungener Vers zu denken, beides muss den Zendversen unabhängig von der natürlichen Silbenprosodie und dem Wortaccente gegeben sein. Es wird dies gar nicht so sehr auffallen, wenn wir bedenken, dass die Gatha-Verse Gesang sind und dass im Gesange einerseits die höheren und tieferen Sprachaccente verschwinden, indem an deren Stelle eine grössere Mannigfaltigkeit von höheren und tieferen Tönen tritt, andererseits aber auch die gesungenen Silben meist eine längere Zeitdauer erhalten als im gewöhnlichen Sprechen und mithin also auch die gewöhnliche Silbendauer aufgegeben wird. In Beziehung auf den Ictus machen es die Griechen ebenso wie das Zendvolk, in Bezug auf die Zeit dagegen machen sie die natürliche Silbendauer zum Regulator.

Wir sehen nun aber, dass dem sprachlichen Rhythmizomenon in Bezug auf das rhythmische Kolon Rechnung getragen ist, denn die rhythmische Reihe ist stets durch eine feste Silbenzahl und Wortcäsur bestimmt. In dem oben nach dem Silbenschema angegebenen epischen Verse enthält jedes rhythmische Kolon genau acht Silben. Hier lässt sich nun nichts anderes denken, als dass diese acht Silben im continuirlichen Wechsel die schweren und leichten Takttheile darstellen, entweder mit vorangehendem schweren Takttheile

$$\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,|\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}$$

oder mit vorangehendem leichten Takttheile

$$\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,|\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}\,\breve{\circ}\,\acute{\circ}$$

Eine jede Reihe muss eine Tetrapodie (vier Versfüsse) enthalten, der ganze Vers eine Verbindung von zwei tetrapodischen Gliedern, nach griechischer Nomenclatur ein Tetrametron sein. Es ist dieses Tetrametron aber wahrscheinlich weder ein trochäisches, noch ein iambisches zu nennen; denn weshalb sollte der als schwerer Takttheil stehenden Silbe eine noch einmal so lange Dauer angewiesen sein als dem leichten Takttheile? Am nächsten liegt, dass die beiden Takttheile gleich lang sind. Wollen wir für die beiden Takttheile die für unsere deutsche Metrik ein-

Digitized by Google

geführten Termini Hebung und Senkung gebrauchen, so werden wir wohl das Wesen der alten Avesta-Metrik richtig dahin bestimmen, dass wir sagen: das Kolon besteht aus einer continuirlich wechselnden Folge von Hebungen und Senkungen, aber die Hebung ist unabhängig vom Wortaccente, ebenso wie die Taktzeit unabhängig von der sprachlichen Prosodie ist. Das erstere hat er mit dem griechischen, das letztere mit dem germanischen Verse gemein: das in ihm befolgte rhythmische Princip ist die Indifferenz zwischen den Gegensätzen des Griechischen und Germanischen.

Es wird nun in dem Folgenden durchaus wahrscheinlich werden, dass dieser Standpunkt der alten iranischen Metrik der primäre Ausgangspunkt für die Metrik der sämmtlichen indogermanischen Völker ist. Es steht damit nicht im Widerspruche, dass am Ende der Entwickelung die poetische Form einiger indogermanischen Völker nahezu auf diesen elementaren silbenzählenden Standpunkt zurücksinkt (Byzantiner und Romanen, die indes immer noch zugleich in sofern das accentuirende Princip festhalten, als wenigstens am Schlusse des Verses Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus stattfindet).

§ 8.

Uebergangsstufe von der silbenzählenden zur quantitirenden Metrik.

Die Veda-Poesie der Inder.

Von allen indogermanischen Völkern sind den Iraniern die Inder am meisten verwandt, in Sprache, Sitte und Sagen; ja selbst mit demselben gemeinsamen Namen (arja, airja) benennen sie sich. Diese Verwandtschaft erscheint um so grösser, wenn wir bei den Indern in die früheste Periode ihrer Geschichte, aus der die heilige Veda-Litteratur stammt, zurückgehen. Mit vieler Wahrscheinlichkeit nimmt man an, dass Inder und Iranier auch damals noch, als sich die übrigen Zweige des indogermanischen Stammes bereits von ihnen getrennt hatten, noch einen gemeinsamen Sitz im heutigen Iran einnahmen, bis dann schliesslich die Inder nach dem Süden wanderten und zunächst am Indus und dann weiterhin auch am Ganges ihre bleibende Stätte fanden. Ein durchgreifender Gegensatz zwischen beiden Völkern findet sich nur in der Religion. Die Inder haben die gemeinsame indogermanische Urreligion treuer bewahrt als die Iranier, die sich

Digitized by Google

dem neuen Glauben an Ahura-mazda, der Religion des Zaratustthra, zuwandten und hierdurch eine ganz isolirte Stellung unter den übrigen Indogermanen einnahmen. Dies hindert aber nicht, dass in den Mythen und den untergeordneten göttlichen Gestalten die innigste Berührung zwischen dem Avesta und dem Veda stattfindet. Und da darf es uns nicht wundern, wenn auch die Metra der Lieder, in welchen jene Mythen gesungen werden, im Avesta und Veda nahezu identisch sind. Denn fast sämmtliche Zend-Metra finden sich mit genau derselben Silbenzahl, derselben Cäsur und derselben Anordnung zur Strophe in den Vedagesängen der Inder wieder, jedoch mit einer Veränderung, die wir als einen Fortschritt von der blos silbenzählenden zur quantitirenden Poesie bezeichnen müssen. Das Ende jedes Verses und zum Theil auch das Ende des inlautenden Verskolons ist nämlich im Veda prosodisch fest bestimmt. Der oben angeführte epische Zendvers erscheint als Vedametrum in folgendem Silbenschema:

⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ – ⏑ ⏓ | ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ – ⏑ ⏓

Auch hier eine Cäsur nach der achten Silbe, auch hier wo möglich ein Satzende am Ende des Verses, auch hier zwei solcher Verse durch Gedankenzusammenhang zu einer distichischen Strophe, dem Anustubh, vereint, welche aus der Vedenzeit mit manchen Veränderungen sich bis ins indische Mittelalter unter dem Namen Çloka als episches Metrum erhalten hat. Der Zendvers ist gleichgültig gegen Wortaccent und gegen Quantität, der Vedavers ist gleichgültig gegen Wortaccent geblieben, aber er ist nicht mehr gleichgültig gegen Quantität. Doch macht sich das Bedürfniss quantitirender Silbenmessung blos für den Schluss des Verses, seltener der inlautenden Reihe geltend, in Beziehung auf den Anfang herrscht wie den Iraniern prosodische Indifferenz. Denn wie der vorstehende Vers sind im Allgemeinen auch die übrigen Vedenverse beschaffen: alle silbenzählend, die längeren zweigliedrigen Verse mit einer festen, die Kola auseinander haltenden Cäsur, alle im Anfange gegen die Prosodie gleichgültig, am Ende aber entweder mit iambischem oder trochäischem Schlusse, die letztere Art des Schlusses aber als eine iambische Katalexis aufzufassen. Die Längen des Schlusses sind zweifelsohne die Ictussilben. Ob auch der Taktumfang ein wirklich iambischer d. h. dreizeitiger war wie in den Iamben der Griechen, oder ob die Kürze in Beziehung auf die rhythmische Zeitdauer der Länge gleich stand, das wissen wir nicht, denn wir haben zwar indische

Digitized by Google

Metriker, aber sie geben so wenig wie Hephästions Encheiridion über den Rhythmus Aufschluss: einen indischen Aristoxenus gibt es nicht*).

*) Gleichzeitig mit der Correctur dieses Bogens trifft hier in Bad Dangast ein Exemplar der „Trishṭubh-Jagati-Familie. Ihre rhythmische Beschaffenheit und Entwicklung. Versuch einer rhythmischen und historischen Behandlung der indischen Metrik von Dr. Richard Kühnau. Göttingen 1886" als freundliches Geschenk des Verfassers ein. Mit Freuden heisse ich diese Darstellung einer Zahl verwandter Sanskrit-Metra, welche nach Professor C. Cappellers trefflicher Untersuchung des Arja-Metrums seit 15 Jahren die erste metrische Arbeit auf dem Gebiete des Sanskrit ist, willkommen, besonders auch dies, dass sie ernstlich daran geht, was Cappeller unterliess, den Rhythmus der Sanskrit-Verse nach der Theorie des Aristoxenus zu bestimmen. Es sind die indischen Metra, welche nach griechischer Theorie als akatalektische und katalektische Trimetra iambica zu bezeichnen sein würden. Bei Dr. Kühnaus Verwerthung der Aristoxenischen Doctrin fällt auf, dass er dieselbe nach der Auffassung der zweiten Auflage herbeigezogen hat, in welcher noch nicht erkannt war, dass die kyklischen Füsse der griechischen Poesie nicht dem gesungenen, sondern dem gesagten Verse angehören. Dem Vf. ist es wohlbekannt, dass in meiner deutschen Ausgabe des Aristoxenus für die gesungenen Verse der griechischen Poesie der Aristoxenische Satz zur Geltung gebracht war, dass mit Ausnahme des Chronos alogos und der in der Katalexis stehenden Silbe die Länge stets den doppelten Umfang der Kürze hat. Dr. Kühnau ist noch wenig geneigt, dies anzuerkennen, meint deshalb auch, „dass die Auffassung der Inder, wonach jede Länge 2 mâtra, jede Kürze 1 mâtra umfasst, irrthümlich ist; eben dies erkannt zu haben ist das Verdienst der rhythmischen Forschung, wie sie sich im Anschluss an die griechische Rhythmik ⟨der zweiten Auflage⟩ in diesem Jahrhundert ausgebildet hat." Ich wünsche durch die vorliegende dritte Auflage den Herrn Dr. Kühnau zu überzeugen, dass es ein der Gedankenlosigkeit entsprungener Irrthum ist, für gesungene Verse kyklische Füsse anzunehmen. Auch in der melischen Sanskritpoesie können dieselben dem Gesetze der 1 und 2 mâtra zufolge nicht vorgekommen sein. Herrn Dr. Kühnau wird es obliegen, dieses indische Silbengesetz näher zu limitiren, ähnlich wie das gleichlautende Aristoxenische zu limitiren war.

Mein gelehrter Moskauer Freund Fedor Ewgenewitsch glaubt, das Aristoxenische Silbengesetz sei mit Erfolg für persische und arabische Metrik zu verwerthen. Ein zweiter Mezzofanti gebietet derselbe, viel gründlicher als dieser, über fast alle Literatursprachen, schreibt ebenso leicht in armenischen Versen wie in den Strophen des äolischen Dialektes und hat jüngst, wofür ich ihm hier öffentlich meinen Dank ausspreche, in der gelehrten Recension meines Catull docte und ingeniose dem Verständniss des an Furius gerichteten Gedichtes durch Parallelen aus dem Serbischen, Dänischen, Schwedischen, Tatarischen wesentliche Dienste geleistet. Möge er bald Musse finden, seine schönen Entdeckungen über die Versification der Perser und Araber zu veröffentlichen.

Digitized by Google

Weshalb genügt die quantitirende Messung zunächst für den blossen Versschluss? Weshalb ist sie nicht sogleich für den ganzen Vers durchgeführt? So wie ein Vers gesungen wird, ist der Schluss die am meisten hervortretende Partie, und auch für die Vedenverse müssen wir natürlich ursprünglichen melischen Vortrag voraussetzen, die Melodie mag so monoton gewesen sein wie sie will. Dies ist der Grund, weshalb späterhin Romanen und Byzantiner, als sie sich dem Principe der accentuirenden Metrik zuwandten, nur für den Schluss des Verses und der Reihe, nicht aber für die vordere Partie Uebereinstimmung des rhythmischen Accentes mit dem Wortaccente zusammenfallen lassen, dies ist auch der Grund des im Mittelalter in allen Poesien auftretenden Reimes.

Den Versen des indischen Veda und des iranischen Avesta liegen im Ganzen drei verschiedene Kola zu Grunde, das akatalektische Dimetron, das akatalektische Trimetron und das katalektische Trimetron. Wir stellen diese Kola im Folgenden übersichtlich zusammen:

1) Dimetron.

a) Iranier ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ (Yaçna 9)
b) Inder ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ – ∪ – (Anushṭubh und Gāyatri)
c) Griechen ⏑ – ∪ –, ⏑ – ∪ – (Dimetron iambikon)

2) Akatalektisches Trimetron.

a) Iranier ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
b) Inder ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ – ∪ – (Jagati)
c) Griechen ⏑ – ∪ –, ⏑ – ∪ –, ⏑ – ∪ – (Trimetron iambikon)

3) Katalektisches Trimetron.

a) Iranier ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ (Spentamainju u. Uçtavaiti)
b) Inder ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ∪ – ∪ (Virāǧ u. Trishṭubh)
c) Griechen ⏑ – ∪ –, ⏑ – ∪ –, ∪ – ∪ (Trimetron iambikon katalektikon)

§ 9.

Quantitirende (silbenmessende) Versification der alten nachvedischen Inder und der Griechen.

Inder.

Die Metrik der Vedazeit müssen wir als die Uebergangsstufe von der rhythmisch-freien, blos silbenzählenden, zu der quantitirenden Form der Poesie ansehen, sie schwankt in der Mitte dieser beiden Principe. In der auf die Veda-Periode folgenden Zeit der indischen Poesie ist dies Schwanken durchbrochen, sie

Digitized by Google

hat sich gänzlich auf den quantitirenden Standpunkt gestellt. Denn hier ist auch der An- und Inlaut des Verses prosodisch fest bestimmt. Doch haben wir zu sondern zwischen dem epischen Metrum, dem Çloka, und den mannigfaltigen lyrischen Metren. Jenes, eine Fortbildung des vedischen Anushṭubh, hat den früheren Standpunkt, der seinen Ursprung bezeichnet, nicht völlig aufgegeben, diese dagegen tragen dem Standpunkte des ganz und gar quantitirenden Principes vollständig Rechnung. Aus den alten zum Theil noch silbenzählenden Vorstufen des iambischen Trimetrons werden logaödische Verse. Das akatalektische Trimetron wird zum Vançastha, das katalektische wird zum Indravagra:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ – Vançastha

⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑
⏑ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ Indravagra.

Es zeigen diese Formen der späteren Sanskrit-Lyrik im Allgemeinen die Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik: wir finden zahlreiche Auflösungen, wir finden logaödische und selbst päonische Bildungen, und an Buntheit des metrischen Schemas können sie mit den Pindarischen Metren wetteifern. Doch fehlt die Freiheit des griechischen ῥυθμοποιός, der stets neue metrische Formen schafft. Die einmal vorhandenen Versschemata sehen wir stets von neuem wiederholt; und auch da, wo strophische Composition vorhanden ist, folgen mit wenigen Ausnahmen isometrische Formen unter genauer Festhaltung des Silbenschemas auf einander. Es mag der Fall sein, dass wir hier nur die letzten Ausläufer altvedischer Lyrik vor uns sehen, dass eine Periode originellerer Rhythmipöie vorausging, ähnlich wie der alexandrinischen Periode die schöpferische Zeit des klassischen Griechenthums; denn es ist wohl unzweifelhaft, dass bei den Indern die Litteraturdenkmäler einer älteren Periode der Lyrik und Dramatik verloren gegangen sind, welche die Zeit des Veda mit jener späteren durch die uns vorliegenden lyrischen und dramatischen Dichtungen vertretenen Zeit vermitteln würden. Fast ebenso wie dieser Verlust ist es zu beklagen, dass wir vom Rhythmus der indischen Verse keine Kunde haben; nur auf dem Wege der Hypothese können wir über Taktgrösse und rhythmische Icten der sorgfältig gewahrten metrischen Schemata mit ihren häufigen

Digitized by Google

Gegensätzen zahlreicher Längen und zahlreicher Kürzen, die auf Contraction und Auflösung hindeuten, urtheilen.

In der Voraussetzung, dass das von mir über die Avesta-Metrik Angegebene durch nachfolgende Forschungen bestätigt wird, glaube ich folgendes fest halten zu dürfen:

1) Die Elemente des iambischen Dimeters, des akatalektischen und katalektischen Trimeters der Griechen finden sich bei den verwandten Völkern Asiens wieder. Ein fortschreitender Entwickelungsgang von der Gleichgültigkeit des Rhythmus gegen die sprachliche Prosodie bis zu einer festen quantitirenden Metrik wird durch die Inder vermittelt.
2) Das längere Kolon bildet einen selbständigen Vers, das kürzere tritt mit einem zweiten zu einer Verseinheit zusammen, aber die Cäsur sondert beide innerhalb des Verses von einander.
3) Am Ende des Verses findet wo möglich ein Abschluss des Sinnes statt, ein Vers ist ein Satz. So bei Indern und Iraniern. Die Griechen haben diese Strenge gemildert, aber ein Rest davon zeigt sich noch darin, dass keine Wortbrechung verstattet wird: *εἰς τελείαν περατοῦνται λέξιν.*
4) Die früheste Art der metrischen Composition ist die strophische: sie wird bedingt durch den Gesang, denn die älteste Poesie war überall eine melische. Mit Abschluss der Strophe begann dieselbe Melodie von neuem. Obenan steht die distichische Form, sie waltet vor in den Veden, erscheint in derselben Weise in den episch-lyrischen Partien des Avesta, die ältesten Strophen der Griechen bis auf Archilochus erscheinen ebenfalls als Disticha. Zu ihr tritt bei den alten Indern und Iraniern die tristichische, tetrastichische und pentastichische hinzu; das griechische Volkslied muss selbst für den Hexameter dieselben Strophencombinationen gekannt haben; denn sicherlich sind die diesen indischen analogen Strophen der äolischen Lyrik und der Bukoliker keine Neuerung. Die Strophe ist entweder eine isometrische, aus gleichen Versen bestehende, oder es treten verschiedene Reihen zu einer Strophe zusammen. Die letzteren sind im Veda schon zahlreich vertreten und es ist interessant, wie sich die Sahobṛihatistrophe

⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ – ⏑ ⏒
⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ – ⏑ ⏒

Digitized by Google

unmittelbar mit dem sog. iambischen Pentametron des Archilochus (Frg. 88) berührt

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Ὦ Ζεῦ, πάτερ Ζεῦ, σὸν μὲν οὐρανοῦ κράτος,
σὺ δ' ἔργ' ἐπ' ἀνθρώπων ὁρᾷς.

Hiermit haben sich uns die prähistorischen Principien der griechischen Metrik dargeboten, die der Zeit der specifisch hellenischen Entwickelung vorausliegen, jene metrischen Grundlagen, die von den Griechen gleich ihrer Sprache, gleich den Fundamenten ihrer Religion und Mythologie, ihren Gesängen und politischen Einrichtungen aus Asien mitgebracht sind, und welche in derselben Weise die historischen Grundlagen für die später zu reicher Kunstform ausgebildete griechische Metrik geworden sind, wie die allen Indogermanen gemeinsame Familien- und Geschlechterverfassung dem entwickelnden Staate als Grundlage diente.

Griechen.

Die Griechen stehen schon in den ältesten Denkmälern ihrer Poesie lediglich und vollständig auf dem quantitirenden Standpunkte der späteren Inder, ohne dass wir von einer der Veda-Metrik entsprechenden Uebergangsstufe irgendwelche Reste fänden. Freilich herrschen im Homerischen Epos in mancher Beziehung noch andere Normen für die Verwendung des sprachlichen Rhythmizomenon als später; insbesondere ist nicht zu übersehen, dass eine wortauslautende Kürze noch vielfach als Länge benutzt werden kann (die dritte Art der *συλλαβὴ κοινή* nach der Theorie Heliodors und Hephästions), die späterhin nur als rhythmische Kürze fungirt. Sehen wir auch in der frühesten Poesie nur ein einziges Metrum, den epischen Hexameter, vertreten, so leidet es doch keinen Zweifel, dass schon zur Homerischen Zeit in der Lyrik des Volksgesanges auch noch andere Masse angewendet wurden, die erst später durch Archilochus in die eigentliche musische Kunst Eingang finden und zu immer mannigfaltigeren Formen sich herausbilden. Trotz der grossen Verluste in der lyrischen Litteratur der Griechen können wir den Entwickelungsgang der griechischen Metrik fast vollständig überschauen. Die eigentliche Blüthezeit der metrischen Kunst ist die Zeit Perserkriege; die Periode des peloponnesischen Krieges hat schon merklich an schöpferischer Kraft, an Sinn für die

Digitized by Google

Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen als des Ausdrucksmittels des verschiedenen ἦθος und πάθος verloren, bis endlich die alexandrinische Zeit hereinbricht, die es wohl versteht, die poetischen Texte kritisch zu hüten, aber für metrische Neubildungen im Ganzen ebenso wenig Sinn wie originelle poetische Schöpferkraft hat und bei aller Fertigkeit, die einfacheren Metra der alten Dichter nachzubilden, doch nur ein sehr ungenügendes System für die Normen der alten ῥυθμοποιοί aufgestellt hat. In der byzantinischen Zeit endlich tritt mit dem völligen Aufhören des alten hellenischen Wesens eine Revolution in der metrischen Form ein, deren erste Anfänge sich in einer Berücksichtigung des Wortaccentes neben der Quantität der Silben verrathen und die in ihrem weiteren Fortgange die quantitirende Metrik in eine accentuirende verwandelt.

Wir werden später (S. 84 ff.) auf diese accentuirende Poesie der byzantinischen Griechen näher einzugehen haben, jetzt müssen wir nur darauf hinweisen, dass die altgriechische Poesie dem Wortaccente keine Berücksichtigung zu Theil werden lässt. Dies Factum liegt klar vor unseren Augen, denn wir sehen den rhythmischen Ictus unabhängig von dem Wortaccente auf die Silben des Verses vertheilt, dergestalt, dass in den meisten Fällen ein Conflict zwischen Wortaccenten und rhythmischen Accenten stattfindet. Uns Deutschen will diese Thatsache nicht recht natürlich erscheinen, denn in unserer deutschen Poesie ist der rhythmische Accent gesetzmässig an den Wortaccent gebunden: ein durchweg stattfindender Widerstreit zwischen beiden würde sich für unsere Poesie nicht denken lassen. Daher ist denn auch im Ernste der Gedanke ausgesprochen worden, dass die griechische Poesie der klassischen Zeit unmöglich das uns überlieferte Accentsystem gehabt haben könne, dass dies erst ein Product der alexandrinischen Zeit sei u. dgl. Die Widerlegung einer solchen Hypothese gehört der wissenschaftlichen Grammatik an; hier handelt es sich darum, die uns Deutschen so befremdliche Thatsache des Conflictes zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus zu erklären. Es ist hier von vorn herein auszusprechen, dass Wortaccent und rhythmischer Ictus ihrem Wesen nach durchaus verschieden sind, so geeignet auch der Wortaccent erscheint, bei der Rhythmisirung der Sprache zugleich die Function des rhythmischen Ictus auf sich zu nehmen. Wir sehen sowohl aus der Instrumentalmusik wie aus dem Gesange,

Digitized by Google

dass der rhythmische Ictus nichts Anderes ist als eine stärkere Intension bei der Hervorbringung des Tones: wir können ihn ein gelindes marcato nennen. Der Wortaccent aber besteht seinem Wesen nach nicht in der grösseren Stärke, sondern in der grösseren Tonhöhe des Vocales. Diese seine Natur haben die Griechen richtig erkannt. Deshalb bezeichnen sie mit musikalischen Terminis technicis den accentuirten Vocal als *τόνος ὀξύς*, den nicht accentuirten als *τόνος βαρύς*, den einen als hohen, den anderen als tiefen Ton.

§ 10.

Quantitirende Metrik mit Reim bei Indern und Persern.

Vom Mittelalter an ist die gesammte Poesie der Indogermanen Europas eine accentuirende*), nur die Poesie der Asiaten repräsentirt von jetzt an das quantitirende Princip. Aber es verbindet sich mit dieser mittelalterlichen und modernen quantitirenden Poesie der Reim, der gleichmässig im Orient und Occident sich der gesammten Dichtung bemächtigt, so unbekannt er auch im Alterthume war.

Am frühesten tritt er bei den Indern auf. Bei ihnen hat sich das Alterthum früher ausgelebt als bei anderen Völkern; dieselben Erscheinungen, welche bei Griechen und Römern die Grenzscheide des Alterthums und Mittelalters bezeichnen, treten bei den Indern wohl um ein halbes Jahrtausend früher ein. Dahin gehört vor allem die grosse Sprachrevolution, die aus dem alten Sanskrit in analoger Weise ein Prakrit schuf, wie sie aus dem Lateinischen das Romanische, aus dem Altgriechischen das Neuhellenische entstehen liess. Dahin gehört auch das Aufkommen einer neuen Religion bei den Indern, die mit der alten Volksreligion vollständig bricht. Beide Erscheinungen gehen insofern Hand in Hand, als zunächst die dem Buddhismus angehörige Litteratur sich der prakritischen Volkssprache zuwendet. Dieses Gebiet der Litteratur muss nun wohl, wenigstens innerhalb des Indogermanenthums, für dasjenige erklärt werden, in welchem der Reim am frühesten aufgetreten. Wir sehen ihn von hier aus

*) Auch die Poesie der Slaven, in deren Sprache durch fast durchgängige Verkürzung aller ursprünglichen Längen die prosodischen Unterschiede überhaupt zurücktreten. Von der Poesie der Celten habe ich keine Kunde. Die litauischen Dainos accentuiren, so viel ich unterscheiden kann.

Digitized by Google

auch in die dramatische Poesie der Inder Eingang finden, in der das Sanskrit mit dem Prakrit je nach den verschiedenen Rollen vereint ist; die lyrischen Metra sind hier dieselben quantitirenden Verse, deren wir oben gedachten, aber in den einzelnen Strophen sind die quantitirenden Verse durch schliessenden Reim vereint, entweder so, dass zwei auf einander folgende Verse, oder auch so, dass die sämmtlichen Verse der Strophe auf einen gemeinsamen Reim ausgehen.

Sodann sind die Iranier des Mittelalters und der Neuzeit die Repräsentanten einer zugleich quantitirenden und reimenden Poesie, von Firdôsi und Hâfiz an bis auf unsere Tage. In der Geschichte der poetischen Form nimmt dieselbe eine besonders wichtige Stelle ein. Von dem Wohllaut der an tönenden Vocalen reichen und wieder auch mit energischer Consonantenfülle ausgestatteten neuiranischen Sprache begünstigt (auch heut zu Tage scheint kurzes i und a hauptsächlich nur in den westlichen Dialekten zum klanglosen e verflüchtigt zu werden), übertrifft die persische Poesie an stolzer Pracht der äusseren Form wohl alle Poesien des Mittelalters und der neueren Zeit. Die Wahrung der Prosodie ist ausserordentlich genau. Hier ist es nun aber von Interesse, gegenüber der quantitirenden Poesie der Griechen, Römer und Inder, die im Allgemeinen in der Art und Weise, das sprachliche Rhythmizomenon dem Rhythmus zu unterwerfen, genau demselben Princip folgen, einen wesentlich anderen Standpunkt anzutreffen. Die griechischen Theoretiker lehren, dass zum Aussprechen eines Vocales mit folgendem Consonanten eine längere Zeit gehöre als zum Aussprechen eines solchen Vocales, auf den kein Consonant folgt. Dies ist eine richtige Thatsache, deshalb machen zwei folgende Consonanten mit wenig Ausnahmen den kurzen Vocal zur rhythmischen Länge, wie umgekehrt langer Vocal vor unmittelbar folgendem Vocale dem griechischen und lateinischen Dichter vielfach als rhythmische Kürze gilt. Dem persischen Dichter ist ein einfacher die Silbe schliessender Consonant schon ausreichend, um den vorausgehenden kurzen Vocal als Länge zu gebrauchen. Wo der persische Dichter im Inlaute der rhythmischen Reihe mit Wörtern zu operiren hat, die auf einen kurzen Vocal und zwei Consonanten auslauten, da nimmt er geradezu, wenn das folgende Wort consonantisch beginnt, einen in der Prosa nicht vorkommenden euphonischen Hülfsvocal an, ein tonloses kurzes e,

Digitized by Google

welches für den Vers den Zeitbetrag einer vollen kurzen Silbe hat. Dasselbe geschieht in gleichem Falle bei Wörtern, welche auf langen Vocal und einfachen Consonanten ausgehen; nur langer Vocal mit folgendem dentalen Nasale macht das euphonische e nicht nothwendig.

– ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ – | – ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ –

Îrân kunâm-i schêrân, | kharschîdĕ schâh-i Îrân;
zân-astĕ schêr o kharschîd | nakschī dirafsch-i Dârâ.

Der Löwen Schlucht ist Iran, | und Irans Schah die Sonne;
drum schmücken Leu und Sonne | die Fahne des Darius.

Die Wörter kharschîd (= sol) und ast (= est) bedürfen vor folgendem Consonanten eines euphonischen ĕ, daher kharschîdĕ, astĕ (das letztere wird dadurch wieder zweisilbig wie altpersisches und Sanskrit asti, griechisches *ἐστί*). Es ist die persische Poesie, wie wir sehen, ein merkwürdiges Beispiel, wie der *ῥυθμοποιός* den Vocalismus der Sprache bereichert. Will uns ein solches Factum aber unerklärlich erscheinen, so bleibt uns nichts anderes übrig als die Annahme, dass jener bis jetzt als euphonischer Zusatz aufgefasste Vocal der Rest des alten vocalischen Auslautes sei, der in einer früheren Sprachperiode in der That in allen jenen Wörtern, die hier in Frage kommen, gestanden hat und demnach auch etwa zur Zeit des Firdôsi noch nicht völlig verschwunden wäre. Dann hätte die Poesie ein werthvolles altes Sprachelement, welches in der Prosa untergegangen, gerettet, was für die Sprachgeschichte nicht minder interessant sein würde als die zuerst gegebene Auffassung für die Geschichte der Rhythmopöie. Die französische Poesie würde in der Wahrung des in der Prosa stummen e ein Analogon darbieten.

Der Reim der neupersischen Metrik steht mit der Strophenbildung im genauen Zusammenhange. Die allgemeine Grundform der Strophenbildung ist die distichische: je zwei Perioden (Verse) von gleichem metrischen Schema schliessen sich durch Einheit des Gedanken-Inhaltes und fast überall aufs genaueste gewahrte Interpunction am Ende der zweiten Periode zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, welches man nicht anders denn als Strophe bezeichnen kann (isometrisch-distichische Strophe wie in den Çloka-Dichtungen der Inder, wie in vielen lyrischen Gedichten der Sappho). In Beziehung auf den Reim besteht ein Unterschied zwischen den epischen und lyrischen Strophen. Die beiden Verse der epischen Strophe schliessen mit derselben

Digitized by Google

Reimsilbe, ähnlich wie in der modernen abendländischen Poesie: a a | b b | c c | d d u. s. w. Für ein lyrisches Gedicht dagegen herrscht das Gesetz, dass jeder Schlussvers sämmtlicher Strophen auf denselben Reim auslautet; die Anfangsverse der Strophen haben freien (nicht reimenden) Ausgang, mit der einzigen Ausnahme, dass der erste Vers den Reim der ersten Strophen theilt: a a | b a | c a | d a u. s. w. (sogenannte Gaselen-Form).

Von ungemeinem Interesse für die griechische Metrik sind insbesondere noch die metrischen Schemata der persischen Verse im einzelnen, denn es gibt kein Volk der Erde, welches in seiner metrischen Formation eine so durchgreifende Analogie zu der Metrik der Griechen zeigt, wie die Perser.

Nicht blos die Poesie der Römer hat in der auf den Saturnius folgenden Periode die Metra der Griechen adoptirt; den gleichen Einfluss wie auf Italien hat die griechische Metrik auch auf den Orient gewonnen. Dies wird sich als sichere Thatsache herausstellen, wenn wir die Metrik der seit dem zehnten Jahrhundert uns vorliegenden persischen Poesie mit der Metrik der Griechen vergleichen, und auch die Brücke, welche die griechischen Metra zu den Persern übertrug, wird nicht schwer zu finden sein.

Mit der Hellenisirung Asiens unter den Diadochen Alexanders ist auch die musische Kunst der Griechen im Oriente einheimisch geworden. Es steht fest, dass am parthischen Hofe griechische Tragödien mit griechischer Musik, mit griechischen Sängern aufgeführt wurden (Plut. Crass. 33). Auch die Nachfolger der Arsaciden, die Sassaniden, liessen in gleicher Weise der musischen Kunst der Griechen ihre Pflege zu Theil werden, und als später die ersten Khalifen von dem Hofe der neupersischen Herrscher ihre Musiker und Sänger erhielten, da waren die letzteren zugleich die Verbreiter griechischer Musik, die bis dahin seit der Zeit der macedonischen Occupation im Oriente sich forterhalten hatte. Den Beweis dafür gibt das arabische Notensystem. Bei einer anderen Gelegenheit wird näher auf dasselbe einzugehen sein; hier sei nur so viel bemerkt, dass das arabische Notensystem mit seinen sogenannten Dritteltönen nichts anderes ist als Umschreibung des griechischen Notenalphabetes in arabische Buchstaben in der Weise, dass jedem griechischen *γράμμα ὀρθόν*, *ἀνεστραμμένον* und *ἀπεστραμμένον*

*) Zweite umgearbeitete Auflage der Ambros'schen Musikzeich. I. Band.

Digitized by Google

vom tiefen G an aufwärts je eine Trias arabischer Buchstaben vom Anfange des arabischen Alphabetes an entspricht.

Wurde in dieser Weise die Theorie der griechischen Harmonik im Orient einheimisch, so wird man sich nicht wundern dürfen, bei den Sassaniden und deren Nachfolgern in der heimischen Poesie die Gesetze griechischer Rhythmik und Metrik praktisch verwendet zu finden. Es sind freilich nicht die sämmtlichen Elemente, die uns in der Metrik der Perser begegnen, auf griechische Formen zurückzuführen, denn wir finden auch in dieser formalen Seite der persischen Dichtung dieselbe Mischung mit arabischem Wesen, wie wir sie in der Sprache der Perser selber antreffen. Mit Leichtigkeit lässt sich in der persischen Poesie eine Anzahl von Metren ausscheiden, welche die persischen Dichter aus der arabischen Metrik herübergenommen haben und die sich auch in der That zunächst und zuerst bei arabischen Dichtern nachweisen lassen; aber die bei weitem grössere Zahl der persischen Metra trägt ein von arabischer Metrik durchaus abweichendes Gepräge: es sind eben diejenigen, welche, wie wir oben sagten, griechischen Ursprungs sind, und allem Anschein nach seit dem dritten vorchristlichen Jahrhunderte nach griechischem Muster bei den Arsaciden, Sassaniden, Gasnaviden u. s. w. fort und fort geformt wurden. Man wird sich aus dem Folgenden leicht überzeugen, dass die griechische Metrik sich selbst bei den Römern bei weitem nicht so eingelebt hat und so national geworden ist wie bei den Iraniern.

Ich lasse hier die sämmtlichen von Hâfiz gebrauchten Metra folgen, denen ich als Beispiel je einen analogen griechischen Vers (wo es geht aus Hephästion) hinzufüge.

1. ⏑ – – ⏑ – – | ⏑ – – ⏑ –
   Ἐρξίη πῇ δηῦτ' ἄνολβος | ἀθροΐζεται στρατός Heph. p. 20 W.

2. ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
   Ζεῦ πάτερ γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην Heph. p. 20.

3. – ⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – – – –
   δέξαι με κωμάζοντα, δέ|ξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι Heph. p. 15.

4. – ⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – – ⏑ –
   ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, | πάρεστι γάρ, μαχέσθω Heph. p. 18.

5. ⏑ – – ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ ⏑ –
   Ἥρην ποτὲ φασὶν Δία | τὸν τερπικέραννον Heph. p. 37.

6. ⏑ – – ⏑ – – | ⏑ – – ⏑ – –
   τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν | εἴληφεν; ἐγὼ πίνων Heph. p. 36.

Digitized by Google

7. ∪ ∪ ⏑ – ∪ ∪ ⏑ –|∪ ∪ ⏑ – ∪ ∪ ⏑
τό γε μὴν ξείνια δούσας | λόγος ὥσπερ λέγεται Heph. p. 38.

8. ∪ ∪ ⏑ ∪ – ∪ ⏑ –|∪ ∪ ⏑ ∪ – ∪ ⏑ –
παρὰ δ' ηὗτε Πυθόμανδρον | κατέδυν ἔρωτα φεύγων Heph. p. 40.

9. ⏑ ∪ ∪ – ∪ ⏑ ∪ –|⏑ ∪ ∪ – ∪ ⏑ ∪ –
ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν | Ζῆνα τύραννον ἐς χορόν.

14. ⏑ ∪ ∪ – ⏑ ∪ –|⏑ ∪ ∪ – ⏑ ∪ –
ἱστοπόνοι μείρακες Heph. p. 40.

13. – ⏑ ∪ – ∪ ⏑ ∪ ∪ –|⏑ ∪ – ∪ ⏑
πολυξενωτάτῳ παρὰ βω|μῷ. τὸ δὲ κλέος Pind. Ol. 1, 93.

10. – ⏑ ∪ ∪ – ∪ ⏑ ∪ – –
πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ σελάνα Heph. p. 36.

16. ⏑ ∪ ∪ – ⏑ ∪ – ∪ ⏑ ∪ ∪ – –

15. ⏑ ∪ ∪ – ⏑ ∪ ∪ – ⏑ ∪ –
οὐδὲ λεόντων σθένος οὐδὲ τροφαί Heph. p. 30.

11. ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ –|∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑
ὦ καλλίστη πόλι πασῶν | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ Heph. p. 58.

12. ∪ ∪ ⏑ –|∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑
πόλι πασῶν | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ.

Ausser diesen 12 Metren bedient sich Hâfiz noch des katalektischen bakcheischen Tetrametrons und eines aus ersten Epitriten bestehenden Verses; der letztere ist den arabischen Dichtern entlehnt (vielleicht auch der bakcheische Vers).

§ 11.

Die accentuirende Metrik der alten Germanen.

Als Hauptrepräsentanten der accentuirenden Poesie, die für das sprachliche Rhythmizomenon die natürliche Silbenlänge unbenutzt lässt, dagegen die Wortaccente zum Träger des rhythmischen Ictus wählt, sieht man gewöhnlich die Germanen an. Leider sind über die Messung des altgermanischen Verses trotz sorgfältiger Untersuchung noch nicht alle Zweifel geschwunden, ja es haben sich bisher die Ansichten auch über die allgemeinsten Principien nicht einigen wollen. Was daher in dem Folgenden gesagt wird, muss vielleicht später gegen die Ergebnisse weiterer Forschungen zurückgenommen werden; ich folge der Ansicht, die mir gegenwärtig die richtige zu sein scheint; sie prüfend und polemisch gegen andere Ansichten abzuwägen, dazu ist hier der Ort nicht.

Digitized by Google

Man bezeichnet die ältere Poesie der germanischen Stämme, nämlich der Normänner oder Skandinavier, der Angelsachsen, der deutschen Niedersachsen und der Hochdeutschen gewöhnlich als alliterirende Poesie. Zwei oder auch drei von den Wörtern zweier benachbarten Kola beginnen mit einem gemeinsamen Consonanten oder einem Vocale, und zwar sind dies solche Wörter, auf denen der Hauptnachdruck, die stärksten logischen Satzaccente ruhen. Diese Alliteration bedingt aber ebenso wenig den Rhythmus wie der Reim; denn wie der Reim zwei Reihen oder Perioden durch gemeinsamen Auslaut vereinigt, so vereinigt hier verschiedene Wörter im Inlaut des Kolons oder des Verses ein gemeinsamer Anlaut. Alliteration ist gleich dem Reime auch in einer unrhythmischen Sprache möglich, d. h. in einer solchen, welche auf keine Gleichmässigkeit der sich durch die Sprache ergebenden Zeitabschnitte bedacht ist. Manche Stellen altgermanischer Poesie (im Heliand) machen auch in der That den Eindruck, als ob hier kein Rhythmus vorhanden sei; aber im Allgemeinen steht das Vorhandensein des Rhythmus als Thatsache fest. Zum Rhythmus gehören nun nothwendig Versfüsse und Kola, bei melischem Vortrage ausserdem noch Perioden (Verse) und Systeme (Strophen). Die Reihen sind durch die handschriftliche Ueberlieferung bestimmt, zum Theil auch die Strophen. Die letzteren sind am klarsten für die epischen und Spruchdichtungen der alten skandinavischen Poesie und setzen mit Nothwendigkeit voraus, dass hier der Vortrag ein melischer war. Es stehen diese epischen Einzellieder der Edda in der Stellung, die sie im rhythmischen Entwickelungsgange der Poesie einnehmen, trotz der Verschiedenheit der Jahrhunderte, den vorhomerischen *κλέα ἀνδρῶν* parallel. Der altsächsische Heliand und andere grössere altgermanische Epen haben die Beziehung auf den melischen Vortrag und damit die strophische Gliederung aufgegeben. In der Perioden- oder Versbildung nimmt die Poesie der Edda folgenden Standpunkt ein: Entweder werden je zwei aufeinander folgende Kola zu einer dikolischen Periode vereint, und dann ist das äussere Zeichen der periodischen Einheit die den beiden Kola gemeinsame Alliteration. Oder es treten zwei Reihen mit gemeinsamer Alliteration zu einer Periode oder einem Verse zusammen, während das dritte Kolon ihre eigne Alliteration hat und eine eigne monokolische Periode bildet, etwa den Bildungen des Archilochus vergleichbar, in denen auf ein daktylisches

Digitized by Google

Hexametron (aus 2 Tripodien) ein epodisches daktylisches Penthemimeres (eine einzige Tripodie) folgt. Dies sind die beiden vornehmsten altnordischen Metra, das eine Fornyrdalag, das andere Liodahâttr genannt. Das eine davon, die stete Wiederholung der aus zwei Reihen bestehenden Periode, treffen wir nun auch in den übrigen germanischen Dialekten an; wie es die einfachste, so ist es auch sicherlich die älteste metrische Bildung. Man nennt jetzt eine solche Periode gewöhnlich die Langzeile. Das gemeinsame äussere Band der in ihr enthaltenen 2 Reihen ist, wie schon gesagt, die Gemeinsamkeit der Alliteration. Ausserdem findet sich das von Iraniern und Indern befolgte Gesetz, dass das Ende der Periode wo möglich mit dem Satzende, und dass die Fuge der beiden inlautenden Kola mit einem mehr oder weniger hervortretenden Gedankenabschnitte innerhalb des Satzes zusammentrifft, auch bei den alten Germanen, zumal bei den Skandinaviern, wieder. Der altsächsische Heliand zeigt hier eine gewissermassen künstlichere Form, eine eigenthümliche Verschränkung, die man durch folgendes Schema bezeichnen kann:

——— ,	a ——— .		a ——— .	a ——— ,
a ——— ,	b ——— .	oder	b ——— .	b ——— ,
b ——— ,	——— .		c ——— .	c ——— ,

d. h. die stärkere Interpunktion fällt zwischen zwei gleich alliterirende Reihen, die schwächere Interpunktion zwischen zwei ungleich alliterirende Reihen, was man, wie es das doppelte Schema angibt, entweder so auffassen kann: die zweite Reihe der Periode alliterirt mit der ersten Reihe der folgenden langzeiligen Periode — oder: der Hauptgedankenabschnitt fällt nicht an das Ende, sondern in die Mitte der Langzeile. Die erstere Auffassung möchte ich vorziehen, denn bei der zweiten Auffassung würde sich die sonderbare Erscheinung ergeben, dass im Heliand der Anfang eines jeden neuen Abschnittes (mögen wir den nun Capitel, oder Buch, oder Gesang nennen) stets in die Mitte einer Langzeile fiele.

Aber die elementare Bedingung des Rhythmus ist das Vorhandensein von Versfüssen. Auch die Kola der Edda, des Beowulf, des Heliand müssen Versfüsse enthalten, d. h. die von der rhythmischen Reihe eingenommene Zeit muss in gleiche kleinere Zeitabschnitte zerfallen, deren Ausdruck das Rhythmizomenon der

Digitized by Google

Silben ist. Es ist vorauszusetzen, dass diese Takte gleiche Zeitdauer haben. Wer da meint, dass man bei einer so einfachen Poesie, wie der altgermanischen, keine Taktgleichheit des Rhythmus voraussetzen dürfe, der macht sich vom Takte sonderbare Vorstellungen; denn Taktgleichheit ist gerade die einfachste und nächstliegende Form, die überhaupt existirt; Ungleichheit der auf einander folgenden Takte gehört (in der griechischen wie in der modernen Rhythmik) einer sehr entwickelten Kunststufe der Rhythmopöie an. Die Bauern beim Dreschen wahren mit ihren Flegeln die genaueste Taktgleichheit, ein praktischer Beweis, dass das Gefühl für Taktgleichheit als die einfachste Form des Rhythmus ein Jedermann angeborenes ist; bei jeder Abweichung von dem einmal angefangenen Takte würden sie sich auf die Köpfe schlagen. Und die alten ehrwürdigen Sänger der Edda und ihre Genossen unter den übrigen deutschen Stämmen wären dieses rhythmischen Gefühles baar gewesen?

Die Dichter der Avesta- und Vedalieder stellen die Gliederung der Takte durch gleiche Silbenzahl der auf einander folgenden rhythmischen Kola dar, die eine Silbe ist die Hebung, die andere die Senkung. Vergebens wird man ein solches silbenzählendes Princip des Rhythmus in den Reihen der altgermanischen Verse zu finden sich bemühen, denn die einzelne Reihe der Langzeile zeigt bald 4, bald 5, bald 6, bald 7, bald 8 Silben; ausnahmsweise kommt sogar eine 3-silbige Reihe vor. In keiner Weise will sich aber auch der Vers einer quantitirenden Silbenmessung wie bei Griechen, Römern und den nachvedischen Indern fügen. Und doch müssen die Reihen desselben Metrums stets eine gleiche Anzahl von Füssen enthalten. Wenn man nun für das Kolon 4 rhythmische Icten oder Hebungen, wie sie die germanische Philologie nennt, d. h. also 4 Takte, und für die Doppelreihe oder die Langzeile 8 Hebungen oder 8 Takte angenommen hat, so wird dies dadurch schon im voraus sehr wahrscheinlich, weil auch bei den übrigen alten indogermanischen Völkern die aus 2 Tetrapodien bestehende Periode eine der vulgärsten metrischen Formen ist. Der Takt hat 2 Taktabschnitte, einen schweren und einen leichten; jener ist durch eine Ictussilbe, dieser durch eine ictuslose Silbe dargestellt. Es kann aber auch vorkommen, dass der Takt nur durch eine einzige Silbe, einen einzigen Ton ausgedrückt wird. Diese Silbe vereinigt dann zugleich den Umfang des schweren und leichten Takttheiles in

Digitized by Google

sich; sie ist eine Ictussilbe, eine Hebung, aber zugleich füllt sie die Zeit der im sprachlichen Rhythmizomenon nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückten Senkung aus. Wir können mit Hephaestion ein solches Metrum ein asynartetisches nennen. Nehmen wir nun tetrapodische Gliederung an, so müssen wir zugleich sagen, dass die Germanen von dieser Form der asynartetischen Bildung ausserordentlich häufig Gebrauch gemacht haben: die einzelne Silbe drückt bald einen Taktabschnitt, die Hebung oder die Senkung, bald einen ganzen Takt aus. Die Silbe ist entweder eine Länge oder Kürze. Die griechische und indische Poesie bedient sich dieser natürlichen Zeitdauer der Sprache als Handhabe für die rhythmische Zeitdauer. Die germanische Poesie hat dies Mittel unbenutzt gelassen. Dafür aber wendet sie sich, was bei Griechen und Indern nicht der Fall ist, dem in der Sprache gegebenen Wortaccente zu in der Weise, dass eine accentuirte Silbe der Sprache nothwendig nur als rhythmische Ictussilbe fungiren kann. Es kann aber auch eine Silbe, welche nicht den Accent oder den Hochton trägt, als Ictussilbe benutzt werden. Doch ist in dieser Beziehung der altgermanische Dichter wählerisch. Soll er ausser der Tonsilbe noch eine zweite Silbe desselben Wortes als schweren Takttheil gebrauchen, so wählt er dazu stets eine solche, welche neben der Accentsilbe in dem Worte am meisten hervortritt; die Merkmale einer solchen näher anzugeben, muss hier unterlassen bleiben.

Wie die altgermanische Dichtung unter allen Poesien der Welt mit dem wenigsten Aufwand von Worten am gewaltigsten und nachdrücklichsten zu reden weiss, das Untergeordnete übergeht oder blos andeutet und nur die bedeutungsvollen und grossen Momente oft in harten Gegensätzen ohne die breite Behaglichkeit einer eingehenden Schilderung an einander reiht, so hat auch der Rhythmus dieser Poesie nichts Schmiegsames und Bewegliches, er hält einen schwerathmigen, ehernen Schritt ein.

Der Anfang des angelsächsischen Beowulf lautet:

Hvât! ve Gâr-Dena | in géârdágum
. . . . . .
hû dhâ ádhelíngas | éllen frémedon!
oft Scýld Scéfing | scéadhena thréatum
mónegum mægdhum | méodosetla ófteah.

Die Alliterationssilben sind durch Fettschrift hervorgehoben (gâr und gear, ädhelingas und ellen alliteriren), die Wurzelsilben

Digitized by Google

(selbstverständlich trägt eine jede von ihnen den rhythmischen Ictus) durch das Accentzeichen. Auch die Muth verkündende Anfangsinterjection hat den Accent. So hat die Halbzeile ellen fremedon zwei Accente, monegum mægdhum nicht minder, oft Scyld Scêfing ebenso. Der Langvers

mónegum mægdhum | méodosetla ófteah

hat demnach vier Accente, die vorletzte Langzeile ebenso. So werden wohl auch die übrigen Langverse je vier Accente haben. Demzufolge ist anzunehmen, dass jeder Halbvers aus zwei Dipodien, deren jede zwei Accente hat, besteht. Es entspräche somit die altgermanische Langzeile dem Çlokaverse des Altiranischen und Altindischen. Auch im Altgermanischen erscheinen je zwei Langverse zu einer distichischen Strophe zusammengeschlossen.

Wenn auch nicht die Verse des Beowulfs, der schon der Recitationsperiode angehören mag, so wurden doch ursprünglich die alliterirenden Verse der Germanen nicht als gesagte, sondern als gesungene Poesie vorgetragen. Als Bestandtheile gesungener Verse mussten die Silben des alliterirenden Gedichtes ein bestimmtes rhythmisches Mass haben. Die einfachsten rhythmischen Masse sind die der 1-zeitigen und 2-zeitigen Silben. Dies 1-zeitige oder 2-zeitige Mass musste auch den Silben der gesungenen Alliterationsverse zukommen. Der alliterirende Vers macht das 1-zeitige und 2-zeitige Mass der Silbe nicht abhängig davon, ob dieselbe nach ihrer sprachlichen Beschaffenheit eine Länge oder eine Kürze ist. Soll also der alliterirende Vers gesungen werden, so kann in der Melodie auch die kurze Sprachsilbe zu einem 2-zeitigen Tone des Gesanges und umgekehrt die sprachliche Länge zu einem 1-zeitigen Tone werden. Ob bei unseren germanischen Vorfahren auch schon der Gegensatz des geraden und des ungeraden Rhythmengeschlechtes in den gesungenen Versen vorhanden war? Es wird wohl nicht anders gewesen sein, als in den gesungenen Versen der Jetztzeit, welche die geraden Versfüsse vor den ungeraden durchaus begünstigen. Auch in den gesungenen Versen der alliterirenden Angelsachsen werden die geraden Rhythmen die vulgären gewesen sein. Wurden sie gesungen, dann scheinen die Dipodien eines jeden alliterirenden Halbverses je zwei gerade Versfüsse enthalten zu haben. Der einzelne Versfuss hat die Form des melischen Spondeus, Daktylus oder Proceleusmatikus.

Digitized by Google

⏑́	⏑́	⏑́	⏑́ ⏑	⏑́	⏑́	⏑́	⏑́
Hvät!	ve	Gâr-Dena		in	geâr	dagum	
⏑́	⏑	⏑́	⏑	⏑́	⏑́	⏑́	⏑́ ⏑
hû	thâ	ädhe	lingas	ellen		fremedon	
⏑́	⏑́	⏑́	⏑́	⏑́	⏑́ ⏑	⏑́	⏑́
oft	Scyld	Scêfing		sceadhena		threatum	
⏑́	⏑́	⏑	⏑́	⏑́	⏑́	⏑	⏑́ ⏑́
monegum		mægdhum		meodosetla		ofteah.	

Die Hälfte eines jeden Versfusses hat aber schon in der gesungenen altgermanischen Langzeile — dies ist der wesentliche Gegensatz zur griechischen Metrik — die rhythmische Bedeutung eines vollen Versfusses. Aus unserer zweiten Langzeile, in welcher auf die erste Silbe von „ädhelingas“ als Alliterationssilbe nothwendig der rhythmische Ictus kommt, geht das mit Nothwendigkeit hervor. In der Metrik des gesungenen Alliterationsverses hat demnach der Spondeus dieselbe Bedeutung, die er nicht selten in einem asynartetischen Verse der griechischen Melik hat, z. B. Aesch. Eum. 920

ῥυσίβωμον Ἑλλά-|νων ἄγαλμα δαιμόνων
⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́

Der schliessende Spondeus der ersten dieser beiden Aeschyleischen Kola hat auf jeder seiner Längen einen rhythmischen Accent: jede Länge hat die Function eines ganzen melischen Versfusses. In dem Verse Eum. 925

γαίας ἐξαμβρόξαι
⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑́

hat vermuthlich in den drei auf einander folgenden Spondeen eine jede Länge die rhythmische Bedeutung eines ganzen Versfusses.

Gerade so wie diese Spondeen Eum. 925 müssen wohl die melischen Spondeen im Altgermanischen

⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑́
oft Scyld Scêfing

⏑́ ⏑́
Hvät! ve

aufgefasst werden, während der melische Rhythmus von

hû́ tha ädhelíngás

in dem Aeschyleischen

ῥυσίβωμον Ἑλλά-
⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́

eine Parallele hat. In der That sind es diese Rhythmen des

Digitized by Google

Aeschylus, die den altgermanischen am nächsten kommen, wie auch ihr vielsagender Inhalt sich am meisten mit der altgermanischen Poesie berührt.

In dem gesungenen Verse der alliterirenden Poesie kann also der ganze Versfuss ausgedrückt werden

1) durch eine Kürze, z. B. vĕ;
2) durch eine Länge, z. B. meod (die angelsächsischen Diphthonge ea, eo, ia sind immer einsilbig zu lesen);
3) durch eine Doppelkürze, z. B. -Dena, -dagum, freme-;
4) durch einen Trochäus, z. B. sceadhe-.

Sollen wir ein allgemeines Schema für den altgermanischen Langvers aufstellen, so kann dies nur folgendes sein:

ó (ᴗ) ó (ᴗ) ó (ᴗ) ó (ᴗ) | ó (ᴗ) ó (ᴗ) ó (ᴗ) ó (ᴗ) ‖

d. h. die eingeklammerten Senkungen können an beliebiger Stelle fehlen. Die anakrusische Form ist hierbei übergangen, ebenso die seltene Versform mit doppelter Senkung.

Wer dem Gange der hier gegebenen Erörterung über die Principien der Metrik bei den verschiedenen indogermanischen Völkern gefolgt ist, der wird von selber darauf gekommen sein, dass dieser Vers unserer Altvorderen kein Kind des europäischen Nordens und Westens, sondern in Asien in der alten Heimat des indogermanischen Urstammes geboren ist. Dort hat er seine erste Jugendzeit verlebt und hatte damals dieselbe Gestalt wie der epische Vers der alten Iranier

Iranisch ᴗ ᴗ, ᴗ ᴗ, ᴗ ᴗ, ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ, ᴗ ᴗ, ᴗ ᴗ, ᴗ ᴗ ‖
Germanisch ó (ᴗ), ó (ᴗ), ó (ᴗ), ó (ᴗ) | ó (ᴗ), ó (ᴗ), ó (ᴗ), ó (ᴗ) ‖

Nicht blos die Mythen vom drachentödtenden Sigurd und von dem iranischen Heros, der den Drachen (azis dahâka) schlägt, sind dem Ursprunge nach identisch und gehörten einst zum gemeinsamen Sagenschatze des indogermanischen Stammes, als er noch ungetrennt in Asien lebte: auch das Metrum, in denen die später weit getrennten Germanen und Iranier den Drachentödter besingen, ist seinem Ursprunge nach dasselbe und ist in der Urheimat des indogermanischen Volkes entstanden. Bei den Iraniern hat der Vers seine frühere Form bewahrt, im härteren Norden hat er seine jugendliche Beweglichkeit verloren; denn er reiht nicht mehr Hebung und Senkung im leichten continuirlichen Flusse an einander, sondern bald hier bald dort gibt er

Digitized by Google

den vermittelnden leichten Takttheil auf und lässt die schweren Takttheile in harten Gegensätzen an einander stossen. Dennoch haben die Germanen dem Verse mehr Gesetz und Regel gegeben als in der primären von den Iraniern beibehaltenen Form besteht; die Accentsilbe ist das stetige Element, an welches sich der Rhythmus anschliesst und welche durch Alliteration zur kräftigsten Energie gesteigert wird. Auch die Inder haben die ursprüngliche Freiheit des Rhythmus geregelt, aber in anderer Weise als die Germanen; denn sie führen ihn, ohne dem Accente Rechnung zu tragen, auf das prosodische Silbenmass der Sprache zurück. Im Uebrigen aber bleibt der Inder bei der alten Urform; die Continuität der Hebungen und Senkungen hat er nicht aufgehoben: die harte Kraft der unvermittelten starken Takttheile sagte dem Inder nicht zu, seine Natur ist zu weich und zart dafür.

§ 12.

Accentuirende Versification der alten Italiker.

Saturnius.

Auch die ältere römische Poesie hat grosse Freude an der Alliteration. Es ist das freilich kein den ganzen Vers durchdringendes Gesetz; nur von Zeit zu Zeit sehen wir zwei, bisweilen auch drei Wörter, auf denen ein besonderer logischer Nachdruck ruht, meist in unmittelbarer Folge, aber auch bisweilen, wenn sie durch Wörter von untergeordneter Bedeutung von einander getrennt sind, mit demselben Anlaute versehen. Eine blos zufällige Alliteration wird dies Niemand nennen können, dafür kommt sie bei Plautus viel zu häufig vor, wenn auch die übrigen Reste der älteren Poesie bei der grossen Lückenhaftigkeit des Ueberlieferten hier weniger in die Wagschale fallen. Einmal aber durch Plautus darauf aufmerksam gemacht, lernt man auch bei anderen lateinischen Dichtern darauf achten und findet dann auch noch bei Späteren nicht spärliche Alliterationsbeispiele, die man für beabsichtigt zu halten berechtigt ist*). Man kann sich des Gedankens nicht entschlagen, dass in einer früheren, der Plautinischen Zeit vorausgehenden Periode die Alliteration noch wirksamer in der lateinischen Poesie gewesen sein muss; schwindet sie doch im weiteren Fortschritte der Jahrhunderte, je mehr die Form der Poesie eine völlig griechische wird, bei den meisten Dichtern immer

*) Vgl. die in E. Hübners Grundriss zu Vorlesungen üb. d. lat. Grammatik (Berlin 1880) S. 102 angeführten Schriften.

Digitized by Google

mehr und mehr. Da ist es nun von höchstem Interesse zu sehen, dass die Latiner nicht der einzige italische Stamm sind, der in seiner Poesie die Alliteration angewandt hat. Durch einen glücklichen Zufall sind uns von einem anderen italischen Volke, das dem latinischen der Sprache nach etwa in derselben Weise verwandt war wie Niederdeutsche mit Skandinaviern, einige poetische Reste erhalten. Dies sind die Umbrer. Die umfangreichen umbrischen Inschriften auf den iguvinischen Tafeln bieten z. B. folgendes stark alliterirendes Gebet dar*):

Sérfé Mártié
Préstóta Çérfiá | Çérfér Mártiér
Túrsá Çérfiá | Çérfér Mártiér
tótam Társinátém | trífom Társinátém
Túscóm Náhárcom | Jábúscom nómé
tótar Társinátér | trífor Társinátér
Túscer Náhárcér | Jábúscer nómnér
nérf çíhítú | án-çíhítú
jóvie hóstátú | án-hóstátú
túrsitú trémitú | hóndú hóltú
nínctú népitú | sónitú sávitú
préplóhátú | prévíçlátú.

Weniger auffallend treten die Alliterationen in den anderen Gebeten hervor, sind aber auch hier nicht in Abrede zu stellen, z. B. in folgendem:

Dí Grábóvié | sálvóm séritú
ócrér Físiér | tótar Íjovínár
nóme nérf ársmó | víro péquo cástruó
fríf sálva séritú
fútu fóns pácér | pásé túá
ócré Físí | tóte Íjovíné
érér nómné | érár nómné.

Wir nennen dies Verse, und wohl Jeder wird uns zustimmen, dass in diesen Fluch- und Segens-carmina ein Rhythmus vorhanden ist. Man denkt zunächst an den Rhythmus des saturnischen Verses, aber fast keiner dieser umbrischen Sätze will sich dem Masse des Saturnius unterordnen. Dagegen fügt sich Alles dem Masse der altgermanischen Langzeile (resp. Kurzzeile), wenn auch in der Vertheilung der Alliteration eine andere Norm an-

*) Ich setze über die rhythmischen Hebungen Accente. Selbstverständlich fasse ich die Verse zunächst als gesungene Verse, in denen einem jeden Kolon eine vierfache Hebung zukommt. Der gesagte Saturnier wird Kola von nicht mehr als drei rhythmischen Accenten haben. Ihn hat O. Keller im Auge.

Digitized by Google

gewendet ist. Es hält schwer, den Gedanken abzuweisen, dass die italischen Völker ursprünglich nicht blos die Alliteration, sondern auch die Art, das sprachliche Rhythmizomenon ohne Rücksicht auf die Silbenlänge und Silbenkürze nach der Norm des Wortaccentes zu verwenden, mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

Man wird nicht umhin können, mit dem zuletzt angeführten umbrischen Carmen wegen des gemeinsamen Inhaltes und Tones und wegen bestimmter gemeinsamer formelhafter Wendungen das ehrwürdige lateinische Carmen in Zusammenhang zu bringen, welches der alte Cato de re rustica 141 bei der Sühnung von Hof und Grundstück durch ein Suovetaurilienopfer, mit welchem man es umwandelte, zum Vater Mars zu beten heisst. Wie lange vorher mochten es schon Cato's Vorfahren und gewiss nicht diese allein stets zu derselben Zeit des Jahres bei derselben Gelegenheit gesprochen haben. Wenn irgendwo, so haben wir in diesem schönen Denkmale altrömischer Bauernpoesie ein Carmen in national-italischer Form vor uns und, was besonders wichtig ist, ein zusammenhängendes Ganze von nicht allzugeringem Umfange. Die Abtheilung der Verse und Reihen ergibt sich durch den Inhalt von selbst:

Márs páter, té précor	Vater Mars ich flehe,
quaésóque úti síes | vólens própítiús	ich bitte dich du wollest | willig und gnädig sein,
míhí, dómó | fámiliaéque nóstraé.	mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
quóius réi érgó	Um deswillen lass ich
ágrúm térrám | fúndúmque méúm	um Länder und um Felder, | um liegende Habe
suóvitaúríliá | círcumági iússí,	dreifaches Opfer | den Umzug halten,
úti tú mórbós | vísos ínvísósque,	auf dass du Seuchthum, | offnes und geheimes,
víduértátém | vástitúdinémqué,	dass du Verwaisung, | dass du Verwüstung,
cálamítátés | íntempériásqué	Unheil und Wetter, | Schaden und Sturm
prohibéssis, défendás | áverrúncésqué;	abwendest, abwehrst, | ferne von uns haltest;
útique frúges frúménta, | vínéta vírgúltaque	dass du des Feldes Frucht, | Weinstock und Weiden
grándíre duénequé | éveníre síris,	wachsen und kräftig | uns gedeihen lassest,

Digitized by Google

pástóres pécuáque | sálvá sérvassís	dass Hirten und Heerden | wohl du bewahrest,
duísque duónam sálútem | váletúdinémqué	dass Glück du gewährest | und kräftiges Wohlsein
míhí, dómó, | fámiliaéque nóstraé:	mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
harúmce rérum érgó	Um deswillen ruf ich,
fúndí, térraé | ágríque méí	da Felder und Länder | und liegende Habe
lústrándi lústríque | fáciéndi érgó,	zu sühnen ein Sühnungs-|Opfer ich bringe,
síc úti díxí,	also wie mein Spruch war:
⟨Márs páter⟩ mácté | hísce lácténtibús	lass Vater Mars dir | gefallen dies feiste
suóvitaúrilíbús | ínmolándis éstó.	dreifache Opfer, | das ich jetzt schlachte.

Es scheint Alles in alter Weise überliefert zu sein bis auf den Schluss, der in den Handschriften mehrfach wiederholt ist: sic uti dixi macte hisce suovitaurilibus lactentibus inmolandis esto, Mars pater eiusdem rei ergo macte hisce suovitaurilibus lactentibus esto. Derartige Wiederholung ist in einem römischen Carmen ganz angemessen und mag auch hier stattgefunden haben, aber sicherlich ist die Wiederholung mit sorgfältiger Wahrung derselben Worte geschehen, nicht wie in der Ueberlieferung unseres Carmens das zweite Mal mit Auslassung von inmolandis und mit sonstiger Abweichung der Worte. Das in den Handschriften an erster Stelle nicht erhaltene Mars pater wird eben so wenig am Ende wie am Anfange gefehlt haben. Doch kommt es auf die letzten Verse nicht an, schon das Vorausgehende genügt, um einen Einblick in diese altrömische Form der Poesie zu gewinnen.

Zunächst die Alliteration: viduertatem vastitudinemque, fruges frumenta, vineta virgultaque, pastores pecuaque, salva servassis, duisque duonam, lustrandi lustrique, visos in-visosque u. a. Sie würde noch kein Beweis sein, dass der Rhythmus dieses alten Liedes derselbe wie in der alliterirenden Poesie der Germanen sei. Aber es ist eine nun einmal nicht in Abrede zu stellende Thatsache, dass sich dies alles ohne Weiteres dem altgermanischen Rhythmus fügt, so wie man in der oben S. 61 ff. angegebenen Weise an der lediglich accentuirenden Versmessung festhält, während alle anderen Versuche, die Verse auf eine metrische Form zurückzuführen, auch bei grosser Freiheit, die man sich in der Gestaltung des Textes erlauben mag, misslingen

Digitized by Google

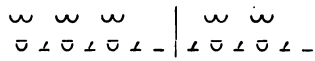
müssen. Dass hier einige Mal neben den aus 2 Kola bestehenden Perioden auch isolirte Kola vorkommen (quoius rei ergo, harumce rerum ergo u. s. w.) oder, wenn man will, trikolische Perioden neben den dikolischen, ist eine Erscheinung, die in dem entsprechenden Metrum des Avesta, des Veda und der Edda häufig genug ist; wir hatten keine Gelegenheit, früher darauf aufmerksam zu machen. Auch die S. 66 herbeigezogenen umbrischen Carmina geben zwei Beispiele davon.

Kaum wird man nach den vorliegenden Thatsachen der Annahme entgehen können, dass es eine uns in den Resten der umbrischen Formeln und in dem Catonischen Carmen erhaltene alliterirende Form altitalischer Poesie gab, die genau mit der germanischen übereinstimmte. Die Zahl der ihr folgenden Verse ist nicht viel geringer als die Zahl der auf uns gekommenen unversehrten Saturnier. Schwer wird es nun freilich, dieser lediglich accentuirenden Poesie neben der quantitirenden Poesie der Saturnier eine Stellung anzuweisen. Wollen sich nicht beide unseres Bedünkens gegenseitig ausschliessen? Denn wie mag es erklärlich scheinen, dass dasselbe Volk zwei verschiedenen metrischen Principien folgt, dem quantitirenden und dem accentuirenden? Oder ist das eine von beiden Principien das ältere? Dann muss natürlich der accentuirende Vers der Umbrer und der Catonischen Formel die historische Voraussetzung des Saturnius sein. Eine nahe Beziehung zwischen beiden Versen liegt auf der Hand, sie sind im Rhythmus so ähnlich wie möglich und man braucht nur Kola zu nehmen wie familiaeque nostrae — visos invisosque — vastitudinemque — evenire siris — salva servassis — inmolandis esto, so sind dies geradezu Saturnierschlüsse, weil hier die Accentsilbe zugleich eine Länge ist. Weniger treten solche Uebereinstimmungen im ersten Kolon der beiderseitigen Verse hervor: prohibessis defendas — duisque duonam salutem — lustrandi lustrique; an einer Anakrusis namentlich fehlt es in den meisten Fällen.

Statt unser Catonisches Carmen für corrumpirte Saturnier zu halten, müssen wir in ihm und in den umbrischen Formeln die primäre accentuirende Versform erkennen, aus welcher der prosodirende Saturnius eine weitere Entwickelung ist. Welcher Art diese Entwickelung ist, wird leicht zu sagen sein, wenn die rhythmische Bedeutung des Saturnius richtig aufgefasst ist. Wir müssen hierbei die vom Saturnius handelnden Berichte der Alten

Digitized by Google

zu Grunde legen — sie sind enthalten in den auf Cäsius Bassus und in letzter Instanz auf Varro zurückgehenden Darstellungen der Metrik, und was wir dort über jenen altlateinischen Vers erfahren, dürfen wir schliesslich auf Varro als die letzte Quelle zurückführen. Ausser einer vereinzelten Angabe, wonach der Saturnius ein überschüssiger trimeter iambicus sei (Diomed. p. 512 ed. Keil), wird dort der Vers in der Weise aufgefasst, dass er ein zweitheiliges, aus einem katalektischen dimeter iambicus und einem trochäischen ithyphallicus bestehendes Metrum sei — natürlich ein dimeter iambicus und ein ithyphallicus nicht nach griechischer Weise im Inlaute mit lauter kurzsilbigen leichten Takttheilen gebildet, sondern mit willkürlicher Zulassung der Länge und der Doppelkürze für jeden leichten Takttheil, so dass also das Schema folgendes ist:



Diesem Schema folgen die von den Metrikern als Musterbeispiele aufgeführten Saturnier, welche aus den capitolinischen Siegesinschriften und aus Nävius entlehnt sind:

summas opes qui regum | regias refregit.
dvello magno dirimendo | regibus subigendis.
fundit fugat prosternit | maximas legiones
magnum numerum triumphat | hostibus devictis.
cum victor Lemno classem | Doricam appulisset.
ferunt pulcras creterras | aureas lepistas.
novem Iovis concordes | filiae sorores.
malum dabunt Metelli | Naevio poetae.

Ueber die rhythmischen Verhältnisse geben die Berichterstatter keinen weiteren Aufschluss. Die Neueren scheinen in Beziehung auf den Rhythmus darin übereinzukommen, dass sie einem jeden Kolon des Saturnius 3 Ictussilben zutheilen, wie dies vorläufig auch in dem eben hingestellten metrischen Schema geschehen ist. Der ganze Vers würde hiernach also 6 Takte enthalten. Aber wir wissen jetzt aus der rhythmischen Tradition der Alten, dass der katalektische dimeter iambicus nicht 3, sondern 4 Ictussilben enthält, dass in ihm nicht der schliessende schwere Takttheil, sondern vielmehr der letzte inlautende leichte Takttheil unterdrückt, dass die letzte Silbe nicht ein leichter, sondern ein schwerer Takttheil und dass die vorletzte Silbe eine gedehnte ist:

Digitized by Google

Einen anderen Rhythmus kann nun auch der katalektische dimeter iambicus in der ersten Hälfte des Saturnius nicht gehabt haben:

summás opés qui régúm;

und in analoger Weise muss auch der Schluss im 2. Kolon des Saturnius gemessen worden sein:

régiás refrégít.

Der Rhythmus des ganzen Verses kommt am nächsten mit derjenigen asynartetischen Form des katalektischen tetrameter iambicus überein, welche bei den Alten *Εὐριπίδειον* heisst und welche auch in der That von den alten Metrikern mit dem Saturnius zusammengestellt wird; vgl. Caesius Bassus [Atil.] p. 255 (ed. Keil)

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏒

Von diesem Metrum unterscheidet sich der Saturnius nur dadurch, dass der letzte leichte Takttheil des ersten Kolon unterdrückt ist:

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓ | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏒

Der Saturnius ist also ein anakrusisch anlautendes metrum dicolon mit 4 Ictussilben in jedem Kolon, von denen eine jede (ausser im Auslaute) durch eine Länge, bisweilen auch durch eine Doppelkürze als Auflösung der Länge dargestellt wird. Die Quantität der ictuslosen Senkungen ist gleichgültig (Kürze, Länge, Doppelkürze); vor der letzten Ictussilbe eines jeden Kolon und vor der ersten Ictussilbe des zweiten Kolon ist die Senkung unterdrückt.

Dies ist wenigstens diejenige Form des Saturnius, die wir den von den alten Metrikern überlieferten Musterversen zufolge als die Primär- oder Vulgärform anzusehen haben. Zu ihr gesellen sich aber noch andere Formen hinzu, nämlich verkürzte und verlängerte, wie Caesius Bassus l. l. überliefert: nostri autem antiqui, ut vere dicam quod apparet, usi sunt eo non observata lege nec uno genere custodito, ut inter se consentiant versus, sed praeterquam quod durissimos fecerunt, etiam alios breviores, alios longiores inseruerunt, ut vix invenerim apud Naevium quos pro exemplo ponerem. Die verkürzte Form des Saturnius besteht darin, dass auch nach der ersten oder zweiten Hebung eines jeden Kolon die Senkung unterdrückt werden kann, wie in folgenden Versen des Nävius:

patrém suóm suprémúm | óptumum ádpéllát.
censént eó ventúrúm | óbviám Poénúm.
res dívas édícít | praédícit cástús.

Digitized by Google

Umgekehrt kann die in der Vulgärform unterdrückte Senkung vor der letzten Hebung des Kolon beibehalten werden, und so entsteht eine verlängerte Form. Caesius Bassus führt folgende Verse an, durch welche er vielleicht zugleich das Schema des verlängerten Saturnius klar machen will:

turdís edácibús dolós | cómparás amícós.
consúltó producit éum | quó sit ímpudéntiór.

Völlig sichere Beispiele solcher Verlängerungen scheinen die uns überkommenen Saturnier nicht darzubieten. Ob die anlautende Anakrusis des Verses fehlen, ob auch das zweite Kolon anakrusisch beginnen durfte, kann hier nicht erörtert werden: es mag sich mit diesen Einzelheiten verhalten wie es wolle, der Auffassung des Saturnius als eines Metrums von 8, nicht von 6 Ictussilben oder Takten geschieht dadurch kein Eintrag.

Bei dieser Auffassung aber liegt der Zusammenhang des prosodirenden Saturnius mit dem nicht prosodirenden altitalischen Metrum, welches wir oben im Carmen des Cato und bei den Umbrern nachgewiesen haben, deutlich zu Tage. Beide sind metra dicola, beide enthalten je 8 Ictussilben oder 8 Takte, von denen auf jedes Kolon 4 kommen, in beiden sind die Senkungen prosodisch gleichgültig und können auch — am häufigsten in den beiden letzten Takten eines jeden Kolon — gänzlich unterdrückt werden. Der Unterschied zwischen beiden besteht, abgesehen davon dass der Saturnius die Senkungen seltener unterdrückt und regelmässig sein erstes Kolon mit einer Senkung anhebt, in der Behandlung der Hebungen. Denn im altitalischen Metrum sind ebenso wie die Senkungen auch die Hebungen in Beziehung auf Prosodie völlig unbestimmt und schliessen sich nur darin an die in der Sprache vorkommenden Eigenthümlichkeiten an, dass eine sprachliche Accentsilbe nicht anders denn als rhythmische Ictussilbe fungiren darf. Im Saturnischen Metrum dagegen hat die Hebung eine prosodische Bestimmtheit gewonnen, indem sie wenigstens im Inlaute eines jeden Kolon durch eine Länge (oder Doppelkürze) dargestellt wird; ein Zusammenfall des rhythmischen Ictus mit dem Wortaccente findet hierbei blos am Ende eines jeden Kolon statt; für den Anfang des Kolon gehen rhythmischer Ictus und Wortaccent gewöhnlich auseinander. Von beiden Metren ist das nichtquantitirende, welches sich nicht nur bei den Umbrern wiederfindet, sondern auch mit der alliterirenden Langzeile der alten Germanen genau übereinkommt, das ältere; der Saturnius

Digitized by Google

ist als eine der Prosodie wenigstens in Beziehung auf die Hebungen Rechnung tragende Weiterbildung jenes älteren Metrums aufzufassen. Dieser Fortschritt, den die Latiner von einem nichtquantitirenden zu einem wenigstens theilweise quantitirenden Metrum gemacht haben, ist principiell derselbe, wie derjenige, welchen wir oben bei den alten Veda-Indern im Gegensatze zu den Iraniern beobachtet haben. Das Metrum nämlich, welches dem indischen Çlôka zu Grunde liegt, ist in seiner ältesten und ursprünglichsten Form ein lediglich silbenzählendes, ohne jegliche prosodische Bestimmtheit, und diese primäre Form ist bei den Iraniern in der Avesta-Poesie festgehalten. In der Veda-Poesie der Inder aber ist ein Fortschritt von der lediglich silbenzählenden zur quantitirenden Poesie gemacht, indem wenigstens der Schluss jenes Metrums prosodisch bestimmt wird. Ebenso wie dieser Vedenvers ist auch der Saturnius ein Uebergang von der nichtquantitirenden zur quantitirenden Poesie, und zwar so, dass die quantitirende Stufe noch nicht vollständig erreicht ist, sondern bei den Latinern blos die Hebungen, aber noch nicht die Senkungen, bei den Veda-Indern blos den Auslaut, aber noch nicht den An- und Inlaut des Verses ergriffen hat. In der auf die Vedazeit folgenden Periode der indischen Metrik ist der quantitirende Standpunkt völlig durchgedrungen. Dasselbe ist auch in der späteren Poesie Latiums geschehen, freilich nicht in Folge eigener nationaler Entwickelung, sondern durch unmittelbare Herübernahme der griechischen Versformen auf römischen Boden, und selbst diese gräcisirende Metrik der Römer kann sich längere Zeit hindurch in den Iamben und Trochäen von der für die Senkungen des Saturnius bestehenden prosodischen Willkür nicht völlig freimachen. Denn die Abweichungen von ihren griechischen Mustern, welche sich die älteren römischen Dichter in Beziehung auf die leichten Takttheile der Iamben und Trochäen gestatten, sind weiter nichts, als ein Fortwirken der altnationalen Weise des Versificirens, ebenso wie auch die Vorliebe dieser Periode für Alliteration und für Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus als ein noch nicht erloschener Rest der primären Metrik der Italiker anzusehen ist.

So lassen sich denn drei Stufen der latinischen Metrik unterscheiden:

1) Die lediglich accentuirende und zugleich alliterirende

Digitized by Google

Metrik, welche die Latiner nicht nur mit den übrigen Indogermanen Italiens — nachweislich wenigstens mit den Umbrern —, sondern auch mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

2) Die Periode des wenigstens in Beziehung auf die schweren Takttheile quantitirenden Saturnius.

3) Die griechische Periode, in deren Anfange die Eigenthümlichkeit der vorangehenden Periode in der soeben angedeuteten Weise noch nachwirkt.

Es ist natürlich, dass die frühere Stufe der Metrik mit dem Auftreten der späteren Stufe noch nicht ganz und gar verschwunden ist, sondern sich für bestimmte Kreise der Dichtung noch eine Zeit lang forterhält. Zur Zeit Cato's ist die griechische Norm der Metrik bereits in alle höheren Schichten der Poesie eingedrungen, aber es wird daneben auch der Saturnische Vers noch vielfach gebraucht, und bei einem ländlichen Weihfeste lehrt Cato sogar ein Carmen beten, welches seiner metrischen Beschaffenheit nach der dem Saturnius vorausgehenden Periode angehört.

Ich habe diese Gedanken nicht unterdrücken wollen, auch in der Voraussetzung, dass sie vielleicht hier oder dort zu berichtigen sind. Denn die vorliegenden Thatsachen verlangen nun einmal, dass sie berücksichtigt und erklärt werden, und ich bin darauf geführt, für das Verständniss dieser Thatsachen den ganzen grossen Zusammenhang in der Entwickelungsgeschichte der poetischen Formen bei den indogermanischen Völkern nicht zurückzuweisen.

Soweit etwa die im Jahre 1868 erschienene zweite Auflage der Metrik. Ich dachte damals nicht daran, dass ich auf die in meiner Tübinger Doctordissertation „Ueber die metrische Form der ältesten römischen Poesie“ 1852 ausgesprochene Ansicht, der Saturnische Vers der alten Römer sei kein quantitirender, sondern ein lediglich accentuirender, jemals zurückkommen werde. In den Jahren 1883 und 1886 hat auch Professor Otto Keller in Prag in zwei Abhandlungen über den Saturnischen Vers gegen die bisherige Auffassung des Saturnius als eines quantitirenden Verses einen mit Umsicht und Methode geführten Kampf unternommen, der gegenwärtig als ein siegreicher bezeichnet werden kann. In seiner zweiten Abhandlung sagt O. Keller S. 1: „Meine Schrift über den Saturnischen Vers hat hinsichtlich des allgemeinen Princips, welches in ihr verfochten und zum ersten Male

Digitized by Google

eingehend begründet war, mehr Anklang bei der Kritik gefunden, als ich zu erhoffen gewagt hatte. Rudolf Westphal (Göttingsche gelehrte Anzeigen 1884 Nr. 9), Hugo Gleditsch (Wochenschrift für klassische Philologie 1884 Nr. 2), G. A. Saalfeld (Jahrbücher für Philologie und Pädagogik II. Abth. 1884 S. 61 ff.), Felix Ramorino (Ad O. Kelleri opusculum etc. excursus, Aug. Taurin. apud Loescher 1883), Rudolf Thurneysen (Der Saturnier etc., Halle 1885), sie alle sind darin einig, dass die quantitirende Messung der ältesten römischen Poesie eine Ungeheuerlichkeit sei, die vor einem nicht voreingenommenen Richter unmöglich bestehen könne. In der mit grosser Ruhe und Kaltblütigkeit abgefassten Schrift von Thurneysen findet sich folgendes gewiss unanfechtbare Verdict (S. 3 f.): ... 'alle die fraglichen kurzen Vocale als ursprünglich lang anzusetzen, ging doch nicht wohl an. So wird von Neueren, wie von Havet und Lucian Müller, die Regel aufgestellt, dass kurze Vocale durch die Arsis gedehnt werden können, und zwar nicht nur an einer, sondern an verschiedenen Stellen des Verses. Mit diesem Eingeständniss unerklärlicher Kürzen zerbrechen sie aber die letzte Stütze der quantitirenden Erklärung. Denn da die Thesis fehlen oder durch eine Doppelkürze vertreten sein kann, wäre durchgehende Länge der Arsis das einzige Thatsächliche, das für das quantitirende Princip spräche. Es ist in der That schwer, sich einen nicht-quantitirenden Vers vorzustellen, der auf diese Weise nicht als rein quantitirend erklärt werden könnte.'"

O. Keller fährt fort: „Trotzdem wagt noch L. Müller in seinem Buche: Der Saturnische Vers und seine Denkmäler, Leipzig 1885, nach dem Erscheinen sowohl meiner als Thurneysens Schrift, die alten Messungen Runcŭs atquĕ Purpŭreus (S. 68), ne quaĭratĭs honóre (S. 154) und unzähliges Gleichartige wiederum einem gläubigen Publikum zu empfehlen. Es hat unseres Erachtens blos historischen Werth, als hoffentlich letzter, sich selbst verurtheilender Auswuchs der quantitirenden Theorie. Wer durchaus in den alten unglaublichen Auffassungen beharren will, möge sich es immerhin als Evangelium wählen."

Auf S. 6 seiner zweiten Schrift über den Saturnius sagt O. Keller: „Wenn wir die Saturnius-Citate der späten römischen Schriftsteller zur Herstellung des echten Schemas benützen wollen, so können wir mit relativ grösster Sicherheit nur ganz wenige Citate von eigenthümlicher Qualität hiezu nehmen: erstens, ent-

Digitized by Google

sprechend dem „Maecenas atavis“ und „Exegi monumentum“, den Anfangsvers von Livius Andronicus Odysseeübersetzung:

„Vírum míhi Cáména | ínsecé vérsútum“

und den Anfangsvers von des Livius Hymnus auf Iuno Regina:

„Sáncta púer Sáturní | fíliá regína.“

Ausserdem werden sich ohne schwere Bedenken beiziehen lassen jene Verse, welche ausdrücklich als Muster Saturnischen Metrums von den Metrikern citirt werden:

„Dábunt málum Métélli | Naévió poétaé.
Súmmas ópes qui régúm | régiás refrégít.
Férunt púlcras crétérras | aúreás lépístas.
Nóvem Ióvis concórdés | fíliaé sorórés.
Mágnum númerum triúmphát | hóstibus dévíctís.
Dvéllo mágno díriméndo | régibus súbigéndís.“

Zu den beiden letzten von Inschriften copirten Saturniern kommt der gleichfalls von einer Triumphalinschrift copirte handschriftlich überlieferte Vers:

„Fúndit fúgat prostérnít | máximas légiónés.“

Die der griechischen Saturnius-Epoche angehörigen vier guten Inschriften enthalten folgende Verse:

Scipioneninschriften.

C. I. I 30 „Córnélius Lúciús | Scípió Barbátús
Gnaívod pátre prógnátus | fórtis vír sápiénsque
Quoíus fórma vírtútei | párísuma fúít
Cónsol cénsor áidílis | quéi fúit ápud vós
Taúrásia Císaúna | Sámnió cépít
Súbigit ómne Loúcánam | ópsidésque abdoúcít.“

C. I. I 33 „Quei ápice insígne díális | fláminis gésísteí
Mórs perfécit túa ut éssent | ómniá bréviá
Hónos fáma vírtúsque | glória átque ingéniúm
Quíbus sei in lónga licuíset | tíbe útier vítá
Fácile fácteís superásés | glóriám máiórum
Quá re lúbens té in grémiu | Scípió récípit
Térra Públi prógnátum | Públio Córnélí.“

C. I. I 34 „Mágna sápiéntiá | múltásque vírtútes
Aétáte quóm párva | pósidet hóc sáxúm
Quoíei víta défécit | nón hónos hónóre
Ís hic sítus quei núnquám | víctus est vírtútéi
Ánnos gnátus vígínti | ís lóceis mándátus
Né quaírátis hónore | quéi mínus sit mándátus.“

Digitized by Google

C. I. I 1175 „Quod ré súa dífeídens | áspere áfleíctá
Párens tímens heíc vóvit | vóto hoc sólútó
Décuma fácta póloúcta | leíberéis lúbéntes
Dónu dánunt Hércólei | máxumé méretó
Sémol te órant sé vóti | crébro cóndémnés."

§ 13.

Reimend-accentuirende Poesie der Germanen.

Die germanischen Dialekte geben sämmtlich, der eine früher, der andere später, die alte Alliteration auf und lassen an Stelle derselben den Schlussreim der Kola oder der Perioden treten. Wir Hochdeutschen sind die ersten, welche diese Revolution vorgenommen, Otfrids Evangelienharmonie, nicht viel später als der alliterirende plattdeutsche Heliand geschrieben, ist in Europa das früheste Beispiel eines grossen reimenden Gedichtes. Alle übrigen germanischen Stämme sind den Hochdeutschen nachgefolgt, zuletzt auch die störrischen, conservativen Normänner, die, ehe sie völlig auf diese Stufe treten mögen, in einer silbenzählenden Poesie mit Anreimen und Binnenreimen noch einen Schatten der alten überwundenen Alliteration vor der unaufhaltsam vordringenden Form der Endreime zu retten suchen. Unsere hochdeutsche Evangelienharmonie ist daher für die Geschichte der poetischen Formen ein Denkmal von höchster Bedeutung.

Die alte Alliteration der Germanen vereinte zwei Kola durch gemeinsamen Anlaut der nachdrücklichsten Accentsilben zu einer periodischen Einheit. Dasselbe bewirkt bei Otfrid der gemeinsame klingende Auslaut der beiden zur periodischen Langzeile gebundenen Reihen, nach dem Schema:

_____a, _____a.
_____b, _____b.
_____c, _____c.

Wo möglich findet am Ende der Periode mit der Wiederholung des Reimes im zweiten Kolon ein Satzende statt; der erste Reim am Ende des ersten Kolon liebt es, mit einem logischen Abschnitte des Satzes zusammenfallen. Strophisches Princip lässt sich darin erkennen, dass gleich dem indischen Çlôka zwei Perioden gewöhnlich durch Gedankeneinheit sich näher zu einem logischen Ganzen vereinen. Was nun die Takte, die Hebungen und Senkungen anbetrifft, so ist auch hier die rhythmische Form der

Digitized by Google

alliterirenden Stufe beibehalten. Silbenlänge und Silbenkürze ist für die Ictussilbe gleichgültig*), der Ictus schliesst sich vielmehr an den Wortaccent an, dergestalt dass jeder Hochton des Wortes nothwendig als Ictussilbe auftritt. Jedes Kolon enthält noch immer 4 Ictus oder 4 Takte, die ganze Langzeile mithin 8 Takte. In allem diesem schliesst sich der Otfridsche Vers genau an den alliterirenden an. Nur in einem Punkte findet ein merklicher Unterschied statt: die Häufigkeit, mit welcher im alliterirenden Verse die Continuität der schweren und leichten Takttheile unterbrochen wird, wir können sagen die Häufigkeit der asynartetischen Bildung ist keine beliebte Form mehr. Es kommt diese Art der Metren freilich noch häufig genug vor, aber der Dichter hat sichtlich das Bestreben, dem Verse durch seltenere Anwendung inlautender Katalexen (Dikatalexen u. s. w.) einen leichteren Fluss zu geben. Die Schwere des altgermanischen Rhythmus und seine Vorliebe für harte Gegensätze der starken Takttheile hat nachgelassen, wie auch die alte gewaltige, unbändige Grösse des poetischen Inhalts mit dem ganzen Sinne des Volkes sich zu grösserem Frieden gemildert hat. Die Germanen sind aus der Periode der welterschütternden Bewegungen zu einem ruhigeren Leben zurückgekehrt. So steht denn nun der Otfridsche Vers in der Continuität der Takttheile dem altindogermanischen Langverse, wie er sich in den frühesten gemeinsamen Wohnsitzen in Asien gebildet, wieder näher, er ist vielfach wieder ein silbenzählender geworden wie im Veda und Avesta (acht- und siebensilbige Kola), denn den Senkungen zwischen den Hebungen beginnt man ihr altes Recht wieder einzuräumen. Wir können sagen, dass die ganze geschichtliche Entwickelung in den weiteren Perioden der germanischen Poesie auf die bei Otfrid angebahnte Continuität der Hebungen und Senkungen hinausgeht. Mit der grösseren Häufigkeit der Senkungen hängt bei Otfrid die Häufigkeit der Anakrusis zusammen; es hatte sich aber noch nicht, wie in der späteren deutschen Dichtung, eine mit der Hebung und eine mit der Anakrusis beginnende Form als ein verschiedenes Metrum gesondert, denn ohne Unterschied wechseln noch thetische und anakrusische Formen mit einander ab. Sehr selten waren in der

*) Dass bei den reimenden mittelalterlichen Deutschen die offene Kürze oft unfähig geworden ist, einen in- und auslautenden ganzn Versfuss auszudrücken, können wir hier unberücksichtigt lassen.

Digitized by Google

alliterirenden Poesie doppelte Senkungen; scheinbar sind dieselben bei Otfrid ziemlich zahlreich vertreten, aber in den meisten Fällen bestehen sie blos für das Auge, denn gesprochen wurde hier nach mittelalterlicher Weise nur Eine Silbe.

Auf die Periode des althochdeutsch redenden Otfrid folgt die Zeit der mittelhochdeutschen Poesie. Die Abneigung gegen die asynartetische Bildung nimmt zu, doch bleibt noch immer ein Gebiet der Poesie, wo das Princip der Otfridschen Metrik sich treu erhalten hat. Dies ist das mittelhochdeutsche Volksepos, welches sich, wenn auch die althochdeutsche Sprache durch stumpfe Abschleifung der früher klingenden Endungen, durch Umsichgreifen des den alten scharfen Gegensatz der Vocale trübenden Umlautes und andere bedeutungsvolle Erscheinungen zur mittelhochdeutschen Sprache geworden ist, dennoch nicht minder in der metrischen Form, wie in Ton und Inhalt an die altdeutschen Dichtungen anschliesst. Ihr Metrum ist der Nibelungenvers, der sich hauptsächlich nur in zwei Stücken von dem Otfridschen unterscheidet: 1) die vier ersten Verse der vierzeiligen Strophe sind, wenn wir uns des griechischen Ausdrucks bedienen wollen, brachykatalektisch geworden, d. i. in dem Schlusskolon dieser 3 Verse sind von den 4 Takten nur die drei ersten durch das Rhythmizomenon der Sprache ausgedrückt, der vierte Takt ist durch eine Pause zu ergänzen. Die alte Tetrapodie ist dem sprachlichen Ausdrucke nach zu einer Tripodie verkürzt. Nur der Schlussvers der ganzen tetrastichischen Strophe ist ein akatalektischer, denn hier ist auch der letzte Takt durch das sprachliche Rhythmizomenon vertreten. 2) Der Reim vereinigt nicht mehr wie bei Otfrid die beiden Kola desselben Verses, sondern zwei auf einander folgende Verse werden durch gemeinsamen Endreim verbunden. Was den Taktbau anbetrifft, so ist einerseits eine doppelte Silbe als Senkung und andererseits Ausfall der Senkung ebenso häufig wie bei Otfrid; drei Hebungen unmittelbar hinter einander sind gar keine seltene Erscheinung:

Eß troúmde Kríemhílté | in túgenden dér si pflác,
wie si einen válken wíldén | zúege mánegen tác.

Im höfischen Epos des deutschen Mittelalters ist continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen zum Gesetz erhoben, nur zwischen letzter und vorletzter Hebung der Reihe darf die Senkung fehlen (Katalexis), das Metrum wird fast streng

Digitized by Google

silbenzählend (8 oder 7 Silben in der Reihe). Ist insofern die Form des höfischen Epos als ein Fortschritt zu betrachten, so hält es doch darin treuer als das Nibelungenlied an Otfrids Weise fest, dass es je zwei unmittelbar auf einander folgende Reihen mit einem gemeinsamen Reime versieht. Darin aber zeigt diese Art der Epen wieder ihre spätere Natur, dass die Vereinigung von je 2 Reihen zu einer Periode oder Langzeile und nicht minder auch die strophische Composition aufgegeben ist, zwei Eigenthümlichkeiten, deren jede dem ursprünglichen melischen Vortrage der Poesie entstammt. Es fehlt hier nämlich die Vereinigung der zwei reimenden Kola durch Einheit des Sinnes und Satzes, das wesentliche Moment der Verseinheit in aller alten Poesie mit Ausnahme der griechischen, in der die Vermeidung des Hiatus und der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* das Zeichen der periodischen Continuität ist. Aus diesem Grunde wird im höfischen Epos jede Reihe als selbständige Zeile geschrieben, — wir können sagen, die frühere Periode oder Langzeile ist in Reihen (Kurzzeilen) aufgelöst. Das bleibt nun fortan die Weise der deutschen Poesie, sie hat blos Takte, Reihen und etwa auch Strophen, aber keine Perioden im alten Sinne mehr.

Ist das mittelhochdeutsche Ritterepos gleich dem Epos der Griechen nur auf eine metrische Form beschränkt, so versucht sich die Lyrik des deutschen Mittelalters oder der Minnesang gleich der griechischen Lyrik in immer wechselnder Strophenbildung, mit Reihen von bald längerer, bald kürzerer Ausdehnung und vielverschränktem Reim, aber immer mit genauer strophischer Responsion. Die Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenon ist dieselbe wie im höfischen Epos, Gleichgültigkeit gegen die sprachliche Länge und Kürze, continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen, Uebereinstimmung zwischen rhythmischem Ictus und Wortaccent, welche zum nothwendigen Gesetze gegen den Schluss der Reihe wird, während sich der Anfang leichter eine Abweichung verstattet und auch eine unaccentuirte Silbe zur Hebung machen kann. Einmischung zweisilbiger Senkungen unter die einsilbigen, eine ganz normale Freiheit für das Metrum des Nibelungenverses, ist so gut wie aufgegeben. Um so interessanter sind einige Gedichte, in welchen eine stete Verbindung der inlautenden Hebung mit zwei darauf folgenden Senkungen (etwa den antiken Daktylen zu vergleichen) gewahrt ist.

Digitized by Google

Die Verwandelung der mittelhochdeutschen in die neuhochdeutsche Sprache in der letzten Periode des Mittelalters hat das Princip der Metrik unangetastet gelassen, der neuhochdeutsche Vers bleibt ein accentuirender wie der mittelhochdeutsche des höfischen Epos und des Minneliedes; die im Nibelungenverse neben den einfachen Senkungen häufig vorkommenden Doppelsenkungen sind im Allgemeinen von unseren deutschen Dichtern vermieden worden, doch scheinen sie aus dem Volksliede niemals verschwunden zu sein und sind in neuester Zeit erst durch Heine wieder zu Ehren gebracht, wenn gleich sie hin und wieder sich schon bei früheren Dichtern zeigen. Eine durchgängige Festhaltung der doppelten Senkung hinter jeder inlautenden Hebung ist eine Form, deren sich der deutsche Dichter sehr selten bedient; das normale Mass ist continuirlicher Wechsel zwischen Hebung und Senkung so, dass der Vers entweder mit der Senkung anlautet oder mit der Hebung. Nicht mit Recht bezeichnet man die hierdurch entstehenden Hauptformen der deutschen Poesie als Trochäen und Iamben, man könnte sie eben so gut auch thetische und anakrusische Spondeen oder dergl. nennen. Denn Trochäen und Iamben sind jene Takte unserer Verse ganz und gar nicht, wenigstens nicht im Sinne der dreizeitigen Trochäen und Iamben der Griechen; es sind vielmehr gerade Takte, in denen schwerer und leichter Takttheil, gleichviel wie etwa ein später herzukommender Componist den Rhythmus behandelt, der λέξις nach einander im Zeitumfange gleich stehen. Ungerade oder dreizeitige Takte im Sinne der Alten sind nicht unsere sogenannten Trochäen und Iamben, sondern vielmehr unsere sogenannten Daktylen und Anapäste oder, um uns eines richtigeren Namens zu bedienen, unsere aus dreisilbigen Takten (mit doppelter Senkung) bestehenden Metra; denn jede der drei Silben in diesen Metren wird von uns ungefähr gleich lang gesprochen, nicht aber so, dass wir der Hebung den gleichen Zeitumfang wie zusammen den beiden Senkungen geben. Sind in der (bei Heine beliebten) Manier der Taktmischung zweisilbige mit dreisilbigen Versfüssen verbunden, so führen wir beim Recitiren die dreisilbigen auf das Zeitmass der zweisilbigen zurück, wir machen sie zu geraden Takten (in einer der Triole sich annähernden rhythmischen Form). Eine genaue Parallele mit der griechischen Metrik zu ziehen, hindert die ganz verschiedene Stellung der musischen Künste bei uns und den Alten, denn die Verse unserer Dichter sind zunächst für die Lectüre

Digitized by Google

oder auch wohl für die Declamation geschrieben, die Musik ist eine völlig selbständige Kunst geworden, und es hängt von dem Ermessen des Componisten ab, in wie weit er die Takteintheilung der poetischen λέξις beibehalten will. Eine andere wesentliche Verschiedenheit ist die, dass die rhythmische Silbendauer in der λέξις unserer Verse von der sprachlichen Prosodie principiell unabhängig ist. Wer die Hebungen unseres deutschen Verses Längen nennt, der hat noch immer nicht zwischen den nicht scharf genug zu sondernden Begriffen des Accentes und der Prosodie zu sondern gelernt. Unsere deutsche Sprache hat Längen und Kürzen und hat zugleich accentuirte und accentlose Silben, so gut wie die griechische, aber seit Otfrid und dem Dichter des Heliand und wohl schon viele Jahrhunderte früher bis auf diesen Tag hat unsere Poesie im Gegensatze zur griechischen das quantitirende Element unserer Sprache für den Rhythmus der Poesie unbenutzt gelassen und sich dagegen an das accentuirende Element der Sprache in der Weise angeschlossen, dass jede accentuirte Silbe als Ictussilbe fungirt. Das Gesetz unserer Poesie ist dies, dass die Ictussilbe wo möglich eine accentuirte Silbe sei, doch ist unser rhythmisches Gefühl auch schon befriedigt, wenn dies nur gewöhnlich der Fall ist: gern gestatten wir dann, eben so wie der alte Germane und der Mittelhochdeutsche, dass unter normal betonten Wörtern auch ein unbetontes Formwort oder eine tonlose Silbe den rhythmischen Ictus erhält. Aber was die Silbenquantität betrifft, so ist es für unsere Poesie gleichgültig, ob die den Ictus tragende, d. h. die als schwerer Takttheil stehende Silbe eine Länge oder eine Kürze sei. Die eigenthümliche Veränderung des deutschen Lautsystems, welche den Uebergang des Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen charakterisirt, hat es freilich mit sich gebracht, dass die Ictussilben unseres neuhochdeutschen Verses viel häufiger Längen sind, als die Ictussilben im Alt- und Mittelhochdeutschen. Unter dem Einflusse des grammatischen Wortaccentes (wir müssen diesen in der S. 30 ff. angegebenen Weise vom rhythmischen Ictus auseinander halten) ist nämlich fast jede offene Silbe unserer neuhochdeutschen Sprache eine Länge geworden, die früher als Kürze gesprochen wurde. Wir sprechen „lēgen, sāgen, Vāter, viel“ mit Vocallänge statt des alten kurzvocaligen „lĕgen, săgen, Văter, vĭl“ u. s. w., und hauptsächlich durch diese Revolution im Vocalbestande unserer Sprache ist es gekommen, dass, wenn solche

Digitized by Google

Silben im Verse gebraucht sind, sich die Ictussilbe als Länge darstellt. Aber auch in solchen Wörtern, in welchen sich die ursprüngliche Kurzvocaligkeit gehalten hat, wie lăchen, Săche, ĕssen u. s. w., dient unserer Poesie die kurze Accentsilbe eben so gut als rhythmischer Ictus wie in jenen die lange Ictussilbe. Oder ist etwa „la“ in „lachen“ eine Länge? Ist es nicht dieselbe Prosodie wie in λάχος, τάχος? Es ist schwerlich richtig, dass ch und ss eine Doppelconsonanz sei und dass hier durch Position der kurze Vocal zu einer Länge gemacht würde, denn es sind in Wahrheit schlechterdings einfache Consonanten, die Aspirationsstufe der Gutturalis und Dentalis. Freilich muss unsere deutsche Sprache darauf mit Recht Anspruch machen, trotz mancher prosodischen Schwankungen eine prosodirende Sprache zu sein und den Unterschied von Längen und Kürzen zu besitzen; aber die deutsche Rhythmopöie hat sich diesen prosodischen Unterschieden der Sprache nicht angeschlossen, sondern vielmehr dem Unterschiede der Accente, und ist hierzu gerade so berechtigt wie die griechische Rhythmopöie, welche dem prosodischen Unterschiede folgt und die Accentverschiedenheit für die Poesie unbenutzt lässt.

Etwas Anderes ist es mit dem zuerst durch Voss aufgekommenen und am meisten durch Platen betonten Streben mancher Dichter, für die leichten Takttheile oder die Senkungen des Verses die unaccentuirten Längen zu vermeiden und sich hier nur der unaccentuirten Kürzen zu bedienen. Das Ergebniss dieses Strebens ist dann freilich nur dies, dass man an manchen Stellen des Verses den Gebrauch von Compositis und ausserdem Silben wie „bār, sām, keit, heit“, etwa auch „ung“, nicht zulassen will. Eine solche Beschränkung macht auf unser rhythmisches Gefühl im Ganzen einen wohlthuenden Eindruck, aber wir dürfen nicht vergessen, dass hier unser Gefühl unter dem Einfluss der griechischen Metrik steht; der national-germanischen Metrik ist eine solche Beschränkung fremd; zwar Platen, aber keiner unserer grossen Dichter hat sich solche Beschränkung aufgelegt. Wer die beschwerliche Arbeit einer Uebersetzung der Griechen im Originalmetrum übernimmt, thut wohl, daran festzuhalten. Aber diese Nachbildung der griechischen Metra in unserer Sprache ist, um das hier nicht zu übersehen, nur für sehr wenige Versgattungen möglich, für Iamben, Trochäen, Daktylen und einige einfache logaödische Formen; schon für die antiken Anapäste

Digitized by Google

bleibt jede Nachbildung mangelhaft, weil es uns ein für allemal nicht möglich ist, die häufigen Auflösungen in einer für unser rhythmisches Gefühl befriedigenden Weise nachzubilden. Ebenso wenig die Dochmien u. s. w. Will man solche Auflösungen nicht blos auf dem Papier nachbilden, sondern auch unserem Ohre mit rhythmischem Ictus der Alten vortragen, so wird Jeder, der es anhört, lachen müssen. Auch um deswillen sind getreue Nachbildungen der kunstreicheren Metren der griechischen Lyriker und Dramatiker in unserer deutschen Sprache nicht auszuführen, weil wir nun einmal nicht umhin können, am Ende der rhythmischen Reihe nicht blos eine Cäsur, sondern auch einen Abschnitt des Sinnes zu verlangen. Deshalb nimmt sich jede metrische Pindar-Uebersetzung so ungemein wunderlich und schwerfällig aus. Je mehr und je länger man sich in die griechische Metrik hineinlebt, um so mehr wird man die Fruchtlosigkeit aller dieser Versuche einsehen. Es ist bedauerlich, dass wir die griechischen Metra in unserer Sprache nicht nachbilden können, aber wir können es nicht.

§ 14.

Accentuirende Versification der späteren Griechen; Byzantiner.

Unser accentuirendes Princip der Metrik, das von Alters her uns Germanen eigen ist, muss wohl seine hohe Berechtigung haben, denn auch die Völker, welche im Alterthume auf dem Standpunkte der quantitirenden Metrik stehen, werden diesem abtrünnig und wenden sich dem germanischen Standpunkte zu. Dies gilt wenigstens von den Völkerschaften Europas, denn die Poesie der asiatischen Völker beginnt zwar im Mittelalter zu reimen, aber sie bleibt eine quantitirende; die Byzantiner aber und Romanen stellen sich schon vorher auf den accentuirenden Standpunkt des Rhythmus, ehe sie zu reimen anfangen.

Es ist dieser Process noch in hohem Grade räthselhaft, um so mehr, da beide Völker selbständig von einander und ebenso auch ohne Einfluss der germanischen Poesie ihre alte quantitirende Poesie aufgegeben haben und dennoch unter sich eine gleichmässige Durchführung des accentuirenden Systems zeigen, welche von dem germanischen ziemlich verschieden ist. Der byzantinische und romanische Vers ist von vorn herein durch continuirlichen Wechsel der starken und schweren Takttheile charakterisirt, zu welchem der ursprünglich asynartetische Vers

Digitized by Google

der Germanen erst im Laufe des Mittelalters hin arbeitet. Sodann herrscht für den byzantinischen und romanischen Vers das gleichmässige Gesetz, dass blos am Schlusse der rhythmischen Reihen eine Identität des rhythmischen Ictus und des Wortaccentes stattfinden muss, nicht aber in der vorderen Partie des Kolons; auch hier treffen zwar nicht selten jene beiden Momente zusammen, aber wir müssen sagen, es ist dies etwas Zufälliges, Unabsichtliches; eine nichtaccentuirte Silbe thut hier als rhythmischer Ictus dieselben Dienste. Der Versschluss bestimmt auch für den Versanfang den Rhythmus, bestimmt sogar dies, ob der Vers mit anlautendem schweren Takttheile oder mit der Anakrusis gelesen werden soll. Es ist das dieselbe Bevorzugung des Schlusses, welche auf diesen den Reimfall kommen liess, doch bedingen sich jene quantitirende Messung und der Reim keineswegs gegenseitig, denn der letztere ist nachweislich erst später als ein schmückendes Accedens hinzugetreten, nachdem die Umformung des quantitirenden Verses zum accentuirenden bereits geschehen war.

Wie die gleichzeitig erfolgende sprachliche Revolution, die aus dem Griechischen ein Neuhellenisch, aus dem Lateinischen ein Romanisch hervorrief, zuerst in den unteren Schichten der Gesellschaft um sich greift, während sie von den Kreisen der Gelehrsamkeit und der Kunst fern gehalten wurde, so fehlt es nicht an Anzeichen, dass auch die accentuirende Messung des Verses zuerst in der um traditionelle Kunstnormen unbekümmerten Volksdichtung aufgetreten ist. Die Zeit des ersten Auftretens zu bestimmen, ist natürlich unmöglich.

Um so mehr verdient eine andere Erscheinung Beachtung. Wir treffen nämlich in der späteren griechischen Zeit eine Art der didaktischen Poesie, welche sichtlich den Zweck hat, sich unmittelbar an das Volk zu wenden. Dies ist die Fabeldichtung. Sie bedient sich des antiken Masses, welches zuerst in der Zeit Alexanders des Grossen für diese Gattung der Poesie angewandt war, nämlich der Hipponakteischen Choliamben. Babrius handhabt dies Metrum genau in der Technik der Alten, aber zugleich ist er stets darauf bedacht, die vorletzte Silbe des Verses mit einer Accentsilbe zusammenfallen zu lassen. Es ist eine Täuschung, wenn man meint, dass eine solche Rücksicht auf den Wortaccent auch schon von den früheren Choliambendichtern genommen sei; die vorliegenden Fragmente der älteren Zeit zeigen deutlich das Gegentheil, denn einzelne Verse des Hipponax und des Aeschrion, in denen der Accent

Digitized by Google

auf der vorletzten Silbe ruht, können hier nichts beweisen, da in anderen Versen, die dazwischen stehen, die letzte oder vorletzte Silbe betont ist. Die durchgängig gewahrte Eigenthümlichkeit in den Fabeln des Babrius ist eine durchaus neue Erscheinung, die in der antiken Poesie der Griechen nichts Analoges hat. Wir können sie nicht anders erklären denn als eine Concession, welche der im antiken Metrum schreibende Fabeldichter dem neuaufgekommenen Principe byzantinischer Volksmetrik macht, — es ist ein merkwürdiges Denkmal der Uebergangsstufe, welches das Alte und Neue gleichmässig vereint und beiden Richtungen gerecht wird. Man hat früher geschwankt, ob man Babrius in die alexandrinische Zeit, in den Anfang des Kaiserthums oder in das dritte christliche Jahrhundert setzen sollte; jetzt ist durch die Untersuchungen von O. Crusius (de Babrii aetate 1879) der letztgenannte Ansatz äusserst wahrscheinlich gemacht; er gehört in die Zeit des Kaisers Alexander Severus. In der eigentlich byzantinischen Zeit hat sich dann der Babrianische Choliamb aller Rücksicht auf die Prosodie entäussert, er ist ein rein silbenzählender Vers von 12 prosodisch durchaus gleichgültigen Silben geworden, ganz ähnlich den alten iranischen Metren, nur mit dem sehr bedeutungsvollen Unterschiede, dass sein letzter rhythmischer Ictus stets mit einem Wortaccente zusammenfallen muss:

Choliamb der Alten ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏓
Choliamb des Babrius ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
Choliamb der Byzantiner ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

Dies ist einer der gewöhnlichsten Lehrverse der Byzantiner, der Vers, in welchem z. B. im 12. Jahrh. Tzetzes die Doctrin *περὶ τραγῳδίας* u. s. w. versificirt. Mit Unrecht sieht man ihn für einen accentuirenden iambischen Trimeter an, es ist vielmehr das alte prosodisch frei gewordene *τρίμετρον σκάζον*.

Ein anderes Denkmal der Uebergangsperiode aus der alten quantitirenden in die neue accentuirende Metrik sind auf dem Gebiete der späteren lyrischen Poesie die Anakreonteen, die in dieser Beziehung den Babrianischen Versen coordinirt werden müssen. Das gewöhnliche Metrum dieser Dichtungen ist das *ἰωνικὸν ἀνακλώμενον* ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓. Es bildet sich eine ganz bestimmte Art der strophischen Composition dafür aus, die *οἶκοι* und *κοσκοσύλια*, deren Theorie von zahlreichen byzantinischen Metrikren in ihren Darstellungen der antiken Metra behandelt wird. Je vier *ἀνακλώμενα* vereinigen sich zu tetrastichischen

Digitized by Google

(seltener je fünf zu pentastichischen) Strophen, genannt *οἶκοι* nach derselben Anschauung, womit die Romanen Italiens ihre Strophen als stanze (= aedificia) bezeichnen. Gewöhnlich folgen nach einem, zwei oder auch mehreren solcher tetrastichischer *οἶκοι* zwei längere Verse, genannt *κουκούλιον*, entweder *ἰωνικὰ τρίμετρα ἀπὸ μείζονος* oder in der Silbenform – ∪ ∪ –∪ ∪ – –∪ ∪ – –. Die Sammlung der Anakreonteen im Anhange der Palatinischen Anthologie enthält meist stichische Gedichte; die Anakreonteen des Johannes von Gaza (saec. 6) sind nach *οἶκοι*, die des Sophronius (gestorben 638), Constantinus Siculus (saec. 9), Leon Magister (saec. 10), Tricha nach *οἶκοι* und *κουκούλια* angeordnet. Dem accentuirenden Principe tragen diese Gedichte nun gleich den Choliamben des Babrius darin Rechnung, dass die vorletzte Silbe den Ictus hat. Bei Johannes von Gaza und denjenigen, die ihm folgen, ist dies ein festes Gesetz geworden, welches nur selten (z. B. bei Eigennamen) Ausnahmen gestattet; die Anakreonteen im Anhange der Palatinischen Anthologie erkennen dies nicht als Gesetz an, doch zeigt sich in vielen von ihnen wenigstens eine Neigung, Wortaccent und rhythmischen Ictus in der vorletzten Silbe der Reihe zusammenfallen zu lassen. Die grosse Mehrzahl dieser Anakreonteendichter beabsichtigt zugleich das quantitirende Princip festzuhalten und Verse mit alter Prosodie zu schreiben, und in den meisten Fällen sind ihre Verse auch wirklich streng prosodische. Aber die griechische Sprache fristete damals nur noch auf künstlichem Wege ihr Dasein, nämlich blos als Litteratursprache; als Umgangssprache hatte sie bereits einen grossen Theil der Umwandlungen erlitten, welche schliesslich aus dem Altgriechischen das heutige Neugriechische entwickelt haben; und auch die Gelehrten und Dichter, die noch altgriechisch geläufig zu schreiben verstanden, konnten sich diesem Einflusse nicht ganz entziehen. Insbesondere wird die alte Silbenbeschaffenheit afficirt. Allmählich tritt in der Poesie der Gelehrten der Standpunkt ein, dass die Vocale, welche auch in der Schrift für das Auge sich als Längen oder Kürzen zu erkennen geben, nämlich *ε*, *ο*, *η*, *ω* und die Diphthonge, ihre alte prosodische Bedeutung behalten, dass dagegen da, wo dieser Unterschied sich nicht für das Auge zeigt, bei *α*, *ι*, *υ*, auch das Ohr keinen Unterschied macht und diese drei Vocale beliebig als Längen und als Kürzen verwendet werden. Endlich entsteht aus dem alten *ἀνακλώμενον* ein achtsilbiger prosodieloser Vers:

Digitized by Google

ἀνακλώμενον der Alten ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ⏑,
der Uebergangsstufe ∪ ∪ – ∪ – ∪ ⏓ ⏑,
der silbenzählenden Byzantiner ʊ ʊ ʊ ʊ ʊ ʊ ⏓ ʊ,

z. B. das 38. Gedicht der Anakreonteen-Sammlung:

Ἐπειδὴ βροτὸς ἐτύχθην
βιότου τρίβον ὀδεύειν,
χρόνον ἔγνων, ὃν παρῆλθον·
ὃν δ' ἔχω δραμεῖν, οὐκ οἶδα.
μέθετε ⟨δέ⟩ με, φροντίδες·
μηδέν μοι καὶ ὑμῖν ἔστω.
πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος,
παίξω, γελάσω, χορεύσω
μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου.

ἐπει-, μηδέν, παίξω hat hier denselben Rhythmus wie *πρὶν ἐ-, μετά*, d. h. es stehen diese Silben als doppelte Anakrusis, durchaus unabhängig von der natürlichen Silbenquantität.

Seltener kommt in den lyrischen Gedichten der späteren Griechen das iambische Anakreonteenmass (der sogen. *ἡμίαμβος*) vor:

ʊ – ∪ – ∪ – ⏑*).

Doch muss diese Reihe in der Volkspoesie eine fast noch grössere Bedeutung als der eben besprochene doppelanakrusische Vers gehabt haben. In der Verbindung mit einer vorausgehenden achtsilbigen Reihe bildet sie das alte katalektische *τετράμετρον ἰαμβικόν*, dessen Beliebtheit in der Volkspoesie aus der von Athenäus 14, 629 d mitgetheilten Probe des *ἄνθεμα*-Tanzliedes der *„ἰδιῶται“* erhellt:

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, | ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, | ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Von der prosodischen Bestimmtheit der Silben völlig emancipirt, dagegen mit Identität von Wortaccent und rhythmischem Ictus am Ende jeder Reihe ist es zum *στίχος πολιτικός* der Byzantiner geworden, d. h. zum bürgerlichen, volksmässigen Metrum gegenüber derjenigen Schicht von Gelehrtenpoesie, welche die alten Normen in ihrer Weise festzuhalten suchte:

ʊ – ∪ – ʊ – ∪ – | ʊ – ∪ – ∪ – ⏑
entweder ʊ ʊ́, ʊ ʊ́, ʊ ʊ́, ʊ ʊ́ | ʊ ʊ́, ʊ ʊ́, ʊ ʊ́ ʊ
oder ʊ ʊ́, ʊ ʊ́, ʊ ʊ́, ʊ ʊ | ʊ ʊ́, ʊ ʊ ʊ ʊ́ ʊ

Im zweiten Kolon fällt der Wortaccent stets auf die vorletzte Silbe, im ersten Kolon entweder auf die letzte oder auf die dritt-

*) Vgl. Fr. Hansen in den Verhandlungen der 36. Philologenversammlung zu Karlsruhe S. 284 ff.

Digitized by Google

letzte. Einige Verse des Tzetzes (Cramer Anecd. Paris. I pag. 62) mögen als Beispiel für diesen politischen Vers der Byzantiner dienen:

Ἔστι δὲ καὶ τὸ σύστημα | συναγωγή τις μέτρων,
ὥσπερ ᾠδὴ ἡρωϊκοῦ | τοῦ ἑξαμέτρου στίχου
καὶ πενταμέτρου σὺν αὐτῷ | τῶν ἐλεγείων θέσις·
οἷα τὰ τοῦ Θεόγνιδος | ποιήματα τυγχάνει.

Wir müssen nun nicht unbeachtet lassen, dass damals, als solche Verse geschrieben wurden, das alte Griechische nur eine geschriebene Sprache war und etwa nur als Hof-, Kirchen- und Gelehrtensprache geredet wurde, dass aber die Volkssprache damals schon dem heutigen Neugriechisch sich sehr annäherte. Jedenfalls wurden damals auch in dieser Volkssprache accentuirende Lieder gesungen, und es ist durchaus wahrscheinlich, dass diese Lieder in der byzantinischen Vulgärsprache so wenig wie die Lieder der Neugriechen des Reimes entbehrten, wenn ihn auch die gelehrte Poesie der Byzantiner nicht aufgenommen hat. Die accentuirende Poesie in der altgriechischen Schriftsprache der Byzantiner ist etwas aus dem Boden der Volkssprache in die gelehrte Sprache Herübergenommenes und völlig wie die reimenden lateinischen Gedichte der mittelalterlichen Romanen zu beurtheilen.

§ 15.

Accentuirende Versification der späteren Römer; der Romanen.

Gehen wir zu den accentuirenden Römern der späteren Zeit und zu den Romanen über. Der beliebteste Vers der römischen Volkspoesie ist der trochäische Septenar, in welchem z. B. das mit einem Refrainverse versehene Pervigilium Veneris (saec. 2—4?) gehalten ist. In ihm singen die Soldaten ihr Spottlied bei Cäsars Triumphzuge, dessen Anfang Sueton (Caes. 51) überliefert:

Urbani, servate uxores, moechum calvum adducimus,
Aurum in Gallia effutuisti, hic sumpsisti mutuum.

In demselben Metrum spottet späterhin das Volk über Sarmentus, wie uns die Scholien zu Juvenal V 3 mittheilen:

Aliud scriptum habet Sarmentus, aliud populus voluerat.
digna dignis: sic Sarmentus habeat crassas compedes.
rustici ne nihil agatis, aliquis Sarmentum alliget.

Das Princip des Versbaues ist hier nicht die von Catull und Horaz für die Trochäen und Iamben angewandte Weise, sondern die alte Manier des Plautus und Terenz, der in den iambischen Senaren auch die Fabeln des Phädrus treu geblieben sind.

Digitized by Google

Zu Aurelians Zeit hat das Soldatenlied nach den von Flavius Vopiscus c. 6 mitgetheilten Proben den trochäischen Rhythmus beibehalten, aber einmal sind hier die Reihen des Septenars aufgelöst, denn bald wird die akatalektische, bald die katalektische Reihe unmittelbar wiederholt, und ausserdem treten zu den trochäischen Tetrapodien auch trochäische Tripodien, d. i. brachykatalektische Tetrapodien hinzu. Sodann zeigen diese Proben, dass damals die römische Volkspoesie den früheren rein quantitirenden Standpunkt verlassen hat, denn auch eine kurze accentuirte Silbe kann gelegentlich als schwerer Takttheil statt der früheren Länge fungiren:

Mílle mílle mílle
décollávimús,
únus hŏmo mílle
décollávimús.
mílle vívat, qui mílle occídit.
tántum vini hăbet némo
quántum fúdit sánguinis. —
Mílle Sármatas, mílle Fráncos
sémel et sémel occídimús,
mílle Pérsas quaérimús.

Mit den zweisilbigen Takten sind dreisilbige gemischt, doch ist dies nicht mehr das Princip der alten Auflösung, worauf „semel et" hindeuten könnte, denn wir finden hier auch die dreisilbigen Takte mílle vi-, Sármatas. Dies ist die „rusticale" Dichtungsweise der vulgares poetae, welche Beda in seiner Metrik (p. 258, 30 ed. Keil) den gelehrten Dichtern entgegensetzt: Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo, non artificii moderatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte. Wir haben also die feststehende Thatsache, dass zur Zeit, wo Longin den Hephästion commentirt und noch bevor Juba (Ende des 3. saec.) sein grosses compilatorisches Werk aus den früheren Metrikern zusammenstellt, das Volkslied im westlichen Kaiserreiche bereits ein accentuirendes geworden ist. Die Grammatiker und die docti poetae nehmen freilich keine Notiz davon, vielmehr macht gerade zu dieser Zeit Septimius Serenus die grössten Anstrengungen, die sämmtlichen metrischen Formen der alten Griechen, die bisher nur theilweise von den römischen Dichtern benutzt waren, im lateinisch redenden Occident einzubürgern.

Aber eine Gattung der poetischen Litteratur gibt es, die das alte Princip der Metrik verschmäht und sich der accentuirenden

Digitized by Google

Volkspoesie zuwendet. Dies ist die Hymnodie der christlichen Kirche. Sie war hier ganz in ihrem Rechte; denn an das klassische Alterthum fesselte sie kein Band, ihr Publicum war das Volk, und dem Volke verständlich nahm sie die Rhythmen der Volksweise auf. Die neue Religion der römisch-griechischen Welt verfährt hierin gerade so, wie ein halbes Jahrtausend früher der Buddhismus in Indien. Die rhythmische Composition der Aurelianischen Soldaten sehen wir wenige Jahrzehnte später in den Hymnen des heiligen Ambrosius angewandt, deren directe Beziehung zu den rustici et vulgares poetae von Beda ausdrücklich hervorgehoben wird, wenn er in jener Stelle fortfährt: Quomodo et ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus

Rex aetérne dŏminé,
rerúm creátor omniúm,
qui ĕras ánte saéculá
sempér cum pátre filiús

et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die iudicii per alphabetum

Apparébit rĕpentína
dĭes mágna dŏminí,
fúr obscúra vĕlut nócte
ímprovísos óccupáns.

Das erstere dieser beiden Kirchenlieder scheint sich insofern an das Volkslied nicht anzuschliessen, als in ihm iambische Verse vorkommen. Aber gerade der iambische Dimeter ist ein Metrum, welches in der zweiten Hälfte der römischen Kaiserzeit nachweislich sehr in Aufnahme kommt. Den akatalektischen hat Alfius Avitus nicht lange vor Terentianus Maurus Zeit in stichischer Composition gebraucht (Terent. v. 2446), den katalektischen in Neronischer Zeit z. B. Petronius Arbiter (Diomed. p. 505; Terent. v. 2489: At Arbiter disertus libris suis frequentat. agnoscere haec potestis, cantare quae solemus). Diese stichischen Compositionen in kürzeren iambischen Gliedern scheinen hiernach das, was wir Volkslieder nennen, geworden zu sein, und hierauf mag sich ihre Anwendung im Kirchenliede neben den trochäischen Tetrapodien gründen.

Die vorstehenden Beispiele zeigen, dass, wenn die Ictussilbe auch häufig mit einer Länge zusammenfällt, doch principiell die Prosodie freigegeben ist. „eras, velut, domi“ in „domine“ und „domini, dies, homo, habet“ haben die rhythmische Geltung des alten Trochäus, wenigstens in Bezug auf die Stellung der Takttheile; denn was die Zeitdauer des ganzen Taktes betrifft, so wird

Digitized by Google

diese schwerlich mehr eine dreizeitige sein, Hebung und Senkung werden sich zeitlich einander gleichstehen. Discrepanz zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus ist im Anfange der Reihe gestattet, rerúm sempér; im Auslaute aber ist genaue Uebereinstimmung Gesetz. Hierbei verdient nun die Behandlung der iambischen Akatalexis und der trochäischen Katalexis eine besondere Beachtung. In der quantitirenden Poesie der Römer wird man bei einer iambischen Katalexis und einer trochäischen Akatalexis fast durchgängige Uebereinstimmung zwischen Wort- und Versaccent bemerken, die alte römische Poesie stand für diese Verse von Alters her auf demselben accentuirenden Standpunkte, wie die Choliamben des Babrius und die Anakreonteen der Byzantiner. Aber bei einer iambischen Akatalexis und trochäischen Katalexis war dies nicht immer der Fall. In den vorliegenden Volks- und Kirchenliedern sind aber die Wörter in einer solchen Weise gewählt, dass die letzte Hebung mit dem Nebenaccente des Wortes zusammenfällt: dómine, ómnium, óccupans, decollávimus, occídimus, quaérimus*), ein deutliches Zeichen, dass wir es hier mit derjenigen Art der Rhythmopöie zu thun haben, welche wir eine accentuirende nennen müssen.

Nicht mehr lange währt die Zeit, dass die Völker lateinischer Zunge den für alle alten Sprachen nothwendigen Process durchmachen müssen, welcher die Sprache grösstentheils der Flexionsendungen beraubt und das Lautsystem aufs heftigste angreift. Das Ende dieser Revolution ist die Umwandlung der römischen Sprache in die je nach den Provinzen des westlichen Römerreiches sich in mannigfache Dialekte scheidende romanische Sprache. Aber noch Jahrhunderte lang, nachdem das Volk in diesen neuen Dialekten geredet und gedichtet hat, hält sich das Lateinische künstlich als Kirchen- und Litteratursprache, am längsten im Stammlande Italien, wo die Kunstpoesie und somit die Litteratur erst im Zeitalter Dantes der lingua volgare sich zuwendet. Früher geschah dies auf der spanischen Halbinsel. Hier steht die Kunstpoesie mit dem alten spanischen Volksliede in einem unmittelbaren Zusammenhange, und so treffen wir denn jenen alten Rhythmus des römischen Soldatenliedes aus Aurelians Zeit fast unver-

*) Im 6. Verse jenes Soldatenliedes ist deshalb die in den meisten Hss. überlieferte Wortfolge tántum víni némo habét verkehrt, falls nicht ein Hiatus zwischen némo und hábet angenommen wird.

Digitized by Google

ändert als das Metrum des spanischen Epos wie der spanischen Bühne wieder. Achtsilbige Verse mit anlautender Hebung und schliessender Senkung (die alten akatalektischen dimetra trochaica) folgen meist continuirlich aufeinander; ihnen beigemischt, meist am Ende eines längeren Abschnittes, werden siebensilbige Verse mit schliessender Hebung (katalektische dimetra trochaica). Wenn man bedenkt, dass der katalektische iambische Tetrameter des Hipponax sich in continuirlicher Tradition des Volksliedes bis zu den Zeiten des Tzetzes und der letzten Byzantiner gehalten hat, so wird man sich über die Zähigkeit der conservativen Spanier in der Festhaltung des Metrums weniger wundern. Noch in einer anderen Weise sind innerhalb der romanischen Metrik jene spanischen Verse als Repräsentanten eines primären Standpunktes von grossem Interesse. Sie reimen nämlich, aber der Reim ist noch nicht völlig durchgebildet, er steht noch auf der Stufe des blos vocalischen Gleichklanges ohne Gleichheit der den letzten accentlosen Vocal umgebenden Consonanten oder des dem schliessenden betonten Vocale folgenden Consonanten. Dies ist die Stufe der Assonanz. Otfrids deutsche Reime zeigen vielfach einen ähnlichen primären Standpunkt, nur dass hier umgekehrt das consonantische Element vor dem vocalischen berücksichtigt wird.

Früher als die spanischen Denkmäler datiren die ältesten Dichtungen der Romanen des nördlichen Galliens. Das Metrum der altfranzösischen Epen ist ebenfalls acht- und siebensilbig, aber hat nicht in dem trochäischen, sondern in dem iambischen Dimetron (rerúm creátor ómniúm) seinen Ursprung: es beginnt nicht mit dem schweren Takttheile, sondern mit der Anakrusis. So haben diese Kurzzeilen die grösste Aehnlichkeit mit den Reimpaaren des mittelhochdeutschen Ritterepos; dennoch aber ist hierbei schwerlich an eine Entlehnung des einen Nachbarvolkes von dem anderen zu denken, da sich für jedes die poetische Form vollständig aus der eignen nationalen Entwickelung erklärt: das altfranzösische Metrum als natürliche Fortbildung der in der späteren römischen Zeit beliebten dimetra iambica, die mittelhochdeutsche Kurzzeile als Auflösung des Otfridschen Verses. Dass der Stoff des höfischen Ritterepos der Deutschen den Franzosen entlehnt ist, kann für die Beurtheilung der Form von keiner Entscheidung sein. Nicht zu übersehen ist, dass das französische Metrum weit weniger als der accentuirende Vers der späteren Römer und Spanier auf Einheit zwischen Wortaccent und rhyth-

Digitized by Google

mischem Ictus bedacht ist, es genügt den Franzosen wie den Byzantinern, wenn nur für die letzte Hebung der Reihe ein solcher Zusammenfall eintritt, der Anfang des Verses wird gänzlich freigegeben. Etwas sorgfältiger sind die Italiener, doch begnügt sich auch ihr rhythmisches Gefühl, wenn nur in der byzantinischen Weise der letzte Wortaccent zu seinem Rechte kommt. Sie, die am spätesten der romanischen Sprache und der romanischen Metrik den Eintritt in die Litteratur verstatten, zeigen auch in der Art ihrer Versbildung eine gewisse Besonderheit, denn der bei ihnen bestehende Vulgärvers von 5 und einem halben Versfusse mit anlautender Anakrusis will sich mit keinem der in der späteren Römerzeit gebräuchlichen Metrum in Zusammenhang bringen lassen, denn katalektische trimetra iambica, aus denen er hervorgegangen, lassen sich für jene Zeit nicht nachweisen. Auch die Provençalen lieben diesen Vers. In der Reimverschränkung und im Strophenbau nähern sich die Italiener mehr als die übrigen Romanen den Formen der mittelhochdeutschen Lyrik, aber ohne auch nur im entferntesten die hier bestehende Formfülle und Mannigfaltigkeit der Bildung zu erreichen. Um so auffallender ist der Einfluss, den jener Vers Dantes in der Poesie der übrigen europäischen Völker gewinnt. Zunächst nehmen ihn die Spanier in ihr Drama auf, doch nur als Nebenform neben dem nationalen achtsilbigen Metrum. Sodann das englische Drama. Von dieser Quelle aus ist er der legitime Vers der deutschen Bühne geworden ausserdem aber haben es die Deutschen nebst den übrigen Völkern für der Mühe werth gehalten, sich der originellen Quelle des Verses selber zuzuwenden und die Formen der italienischen Reimverschränkung in Terzinen, Sonetten und Stanzen in möglichst genauem Anschluss an die italienische Metrik und zum grossen Schaden für die deutsche Poesie nachzubilden. Welche nutzlose Arbeit machen sich diejenigen, welche nach italienischer Weise unserer deutschen Sprache blos trochäische Reime aufzwängen wollen! Wie ungleich schöner sind die Versuche derjenigen unserer deutschen Dichter belohnt, welche sich dem mittelhochdeutschen Masse der Nibelungen und dem Volksliede zuwandten! Blos nationale deutsche Metren passen für die deutsche Poesie. Selbst die Aufnahme der griechischen Metra ist vom Uebel. Welcher Gewinn für unsere Poesie wäre es gewesen, wenn Goethe den Reineke und Hermann und Dorothea statt im Hexameter der Griechen in unseren deutschen Massen geschrieben hätte!

Digitized by Google

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

§ 16.

Die Silbenwerthe im Allgemeinen.

Aristoxenus gibt in seinen rhythmischen Stoicheia (p. 7, 17 W.) als die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon an: *γράμματα, συλλαβαί, ῥήματα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα**). Er meint mit *γράμματα* und *συλλαβαί* das was wir Silben nennen, indem er unter *γράμματα* die *μονογράμματοι συλλαβαί* d. h. die rein vocalischen Silben, unter *συλλαβαί* die aus Verbindung eines Vocales mit einem oder mehreren Consonanten bestehenden (vielleicht auch die rein diphthongischen) Silben versteht. Die zweite Art der *μέρη λέξεως* sind die *ῥήματα* d. h. Wörter; die dritte von Aristoxenus mit *πάντα τὰ τοιαῦτα* bezeichneten sind die Sätze. Wir haben also zunächst die Silben, dann die Wörter und die Sätze als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon zu betrachten.

Die Metriker und Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit sprechen, wenn sie die Theorie der Silben behandeln, schlechthin nur von kurzen und langen Silben, von denen die letzteren den doppelten Umfang der ersteren haben; die Rhythmiker hingegen unterscheiden verschiedene Arten der sprachlichen Länge und der sprachlichen Kürze. Choeroboscus in seiner Exegesis zu Hephaestion sagt p. 34 (in Studemunds Anecd. Var. I): *οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν „ως“ οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, ἡμιχρόνιον δὲ τὸ σ· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον.* „Der blosse consonantenlose kurze Vocal — so sagen die Rhythmiker — bedarf zu seiner Aussprache die Hälfte der Zeit, in welcher der consonantenlose lange Vocal ausgesprochen wird; treten aber

---

*) *Διαιρεῖται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἑκάστου αὐτῶν μέρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος κτλ.* Vgl. Westphal, Aristoxenus S. 12.

Digitized by Google

Consonanten hinzu, so nehmen auch diese eine gewisse Zeit in Anspruch, es bedarf jeder auf den Vocal folgende Consonant die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache des kurzen Vocales einnimmt, und hierdurch ist im gewöhnlichen Sprechen die Zeit der einzelnen Silben eine mannigfach verschiedene."

Wer möchte in Abrede stellen, dass sich in dieser Doctrin der alten Rhythmiker eine liebevolle und eingehende Betrachtung der Sprache*) kund gibt? Wir müssen sie nur richtig verstehen. Sie reden hier nämlich nicht von dem rhythmischen Masse, welches der Dichter und Componist den Silben als Theilen des Rhythmus anweist, sondern von der quantitativen Silbenverschiedenheit, welche in der Sprache an sich, ohne Rücksicht auf das rhythmische Mass besteht. Und geben wir ihnen zu, dass der consonantenlose lange Vocal die doppelte Zeitdauer des consonantenlosen kurzen Vocals hat, so lässt sich nicht viel dagegen einwenden, dass sie für den einzelnen Consonanten als Zeitdauer die Hälfte der blossen vocalischen Kürze ansetzen, denn die Norm der griechischen Rhythmopöie spricht dafür. Sie erhalten folgende Scala der natürlichen Silbenwerthe:

Einzeitige Silbe: kurzer Vocal, z. B. ε.
1½zeitige Silbe: kurzer Vocal mit einem Consonanten, z. B. ἐκ.
Zweizeitige Silbe: langer Vocal oder Diphthong oder kurzer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. η, ει, εξ.
2½zeitige Silbe: langer Vocal mit einem Consonanten, kurzer Vocal mit drei Consonanten, z. B. ης, εις, ἄρξ.
Dreizeitige Silbe: langer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. ηξ.

Es sind hier alle Formen des griechischen Silbenauslautes — denn blos vom Silbenauslaute reden die ῥυθμικοί — berücksichtigt, von der offenen Kürze bis zur dreifach geschlossenen Kürze und zweifach geschlossenen Länge. Dies ist die Lehre der alten Theoretiker, welche die Art und Weise, wie der Dichter die Sprache zum Rhythmizomenon macht, mit der Natur der der Sprache zu vermitteln suchen.

*) W. Hartel, Homer. Studien. I. (Berlin 1873) p. 42, der diese Worte citirt, fährt fort: „und wir können hinzufügen, eine durchaus richtige, bei der wir nur über die Feinheit der, wie es scheint, durch Instrumente nicht unterstützten Wahrnehmung staunen müssen. Diese Thatsachen haben erst jüngst durch die sinnreichen Experimente, welche Professor Brücke an deutschem Sprachstoff vornahm, eine nicht unwichtige Bestätigung erhalten." Vgl. Brücke, Die physiol. Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst S. 70.

Digitized by Google

Wir werden demgemäss im Folgenden das vocalische und das consonantische Element der Silbe gesondert betrachten.

Das vocalische Element der Silbe.

Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu den ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der Zeit finden aber in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität der Vocale mancherlei Veränderungen statt. So zeigt sich z. B. in der Entwickelung der lateinischen Sprache ein Umformungsprocess bezüglich der Quantität, der sich als Verkürzungssucht ursprünglich langer Flexionssilben bezeichnen lässt, und diesem Triebe die langen Vocale zu kürzen geschieht in den romanischen Sprachen noch mehr Genüge. Auch die germanischen Mundarten unterliegen demselben früh, während sich in ihnen später mit der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlängerung der kurzen Wurzelsilben verbindet. In der Geschichte der griechischen Sprache lässt sich, so lange wir sie noch die griechische nennen, nur wenig von solchen Veränderungen der ursprünglichen Quantität bemerken, erst das Neuhellenische trägt diesem Processe Rechnung*).

An allen Veränderungen wie in der Sprache überhaupt so in der Quantität der Vocale ist die Poesie unschuldig: sie wirkt niemals auf Länge und Kürze des Vocals umgestaltend ein: der Dichter thut nichts als diesen Veränderungen zu folgen, er ist im Gegentheil darin conservativ, dass er so lange wie möglich die alten Sprachformen festhält und erst allmählich den Neuerungen Folge leistet. Er schwankt — namentlich der Dichter der älteren Zeit — bisweilen in der Quantität, aber er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit und seiner Mundart. Der Wechsel zwischen Kürze und Länge in gewissen Wörtern erklärt sich aus dem grösseren Reichthum an alten ursprünglichen Formen, welche die Dichter der früheren Zeiten noch festhalten, während die spätere Zeit, indem sie diesen Reichthum aufgibt und sich der alten Formen entäussert, in prosodischer Hinsicht consequenter erscheint. Die trüben Vorstellungen von einem Dichter, der metri causa lange Vocale gekürzt oder kurze gelängt habe, sind mit dem Fort-

*) Vgl. Foy, Lautsystem d. Vulgärgriechischen. Leipzig 1849. Beispiele aus Inschriften sind gesammelt bei Ric. Wagner, Quaestt. de epigrammatis graecis ex lapid. coll. Lips. 1883.

Digitized by Google

schritte der Sprachwissenschaft immer mehr geschwunden und der Erkenntniss gewichen, dass der Dichter, ohne der Sprache Gewalt anzuthun, genau den prosodischen Eigenthümlichkeiten derselben folgt und sich Schwankungen nur gestattet, wo sie durch die Sprache selbst gegeben sind*).

Das consonantische Element der Silbe.

Bei jedem Volke, welches eine quantitirende Verskunst hat, bei den Griechen, Römern, Indern, Persern und Arabern, beachtet der Dichter, wenn er die Sprache dem Rhythmus unterwirft, nicht blos das vocalische Element, sondern auch die den Vocal begleitenden Consonanten, und im Allgemeinen herrscht für alle diese Sprachen die Norm, dass eine Silbe mit kurzem Vocal, wenn auf diesen zwei Consonanten folgen, als Bestandtheil des Rhythmizomenon dieselbe Zeitdauer erhält wie eine Silbe mit langem Vocale. Dies ist es, was die alten ῥυθμικοί sagen, wenn sie den Satz aufstellen, dass das Aussprechen des Consonanten die halbe Zeitdauer des einfachen consonantenlosen Vocales erfordere. Eine solche Silbe nun, welche nicht durch die Natur ihres Vocales, sondern durch die Verbindung des kurzen Vocales mit zwei folgenden Consonanten zur Länge wird, nennen die alten Techniker θέσει μακρά, während jene φύσει μακρά genannt wird. Es ist hierbei — bis auf einige näher zu besprechende Fälle — einerlei, ob die auf den kurzen Vocal folgenden Consonanten mit ihm zu einer Silbe oder einem Worte gehören, oder beide der folgenden Silbe oder dem folgenden Worte angehören**): der griechische Dichter denkt sich die Silben des

*) Dass bei Homer nicht metri causa die langen Conjunctivvokale verkürzt sind, ist zuerst in der zweiten Auflage der allgemeinen Metrik dargethan worden.

**) Im Verlaufe der Entwickelung der griechischen Sprache und Verskunst haben sowohl die vocalisch als die consonantisch auslautenden kurzen Endsilben allmählich immer mehr ihre Längungsfähigkeit durch Position eingebüsst, wie dies von Isidor Hilberg nachgewiesen worden ist in seinen beiden Schriften: Das Gesetz der trochäischen Wortformen, Wien 1878, und Das Princip der Silbenwägung und die daraus entspringenden Gesetze der Endsilben in der griechischen Poesie, Wien 1879.

Die vocalisch auslautenden kurzen Endsilben sind schon bei Homer auf die Senkung des ersten und zweiten Spondeus im Hexameter beschränkt, später schwanden sie auch an diesen Stellen und wurden in den Versheburgen schon seit Hesiod nur mit gewissen Einschränkungen geduldet — ihre Längung durch Position wurde also offenbar gemieden.

Digitized by Google

Verses in fortlaufender Continuität und die hierbei zusammentreffenden consonantischen Elemente lässt er nicht auf die folgende, sondern auf die vorhergehende Silbe ihren verstärkenden Einfluss ausüben. Uebrigens ist dabei besonders hervorzuheben, dass der Vocal der θέσει μακρά niemals durch die auf ihn folgenden Consonanten zum langen wird, sondern seine Natur als kurzer Vocal behält und stets als Kürze gesprochen werden muss. Die erste Silbe in πράγματος ist z. B. eine φύσει μακρά und fordert die Aussprache des α als vocalischer Länge, die erste Silbe in ἐστί ist eine θέσει μακρά und fordert die Aussprache des ε als vocalischer Kürze, trotzdem dass diese Silbe als Bestandtheil des Rhythmizomenon die rhythmische Bedeutung einer Länge hat. Der natürlichen Beschaffenheit des Vocales wird durch die rhythmische Geltung der Silbe kein Zwang angethan, sie bleibt auch innerhalb des Rhythmus unveränderlich.

Obwohl aber der ῥυθμοποιός den Verschiedenheiten des gewöhnlichen Sprechens sich anschliesst, so gibt er sich ihnen doch nicht unbedingt hin: denn er räumt zwar der Silbe mit kurzem Vocal, worauf zwei Consonanten folgen (⏑ ‖), eine grössere Zeitdauer ein, als der Silbe mit kurzem Vocale, welchem ein Consonant folgt (⏑ |), aber die zu den langen Vocalen hinzutretenden consonantischen Elemente lässt er für die rhythmische Messung unbeachtet, er weist der Silbenform – ‖ keine längere Zeitdauer an, als der Silbenform – |.

Die drei τρόποι der κοινὴ συλλαβή.

Hat das Hinzukommen des consonantischen Elementes für die φύσει μακρά in der praktischen Rhythmopöie keine ihre Zeitdauer verstärkende Bedeutung, so wirkt doch umgekehrt der Mangel eines folgenden consonantischen Elements in gewissen Fällen auf die rhythmische Zeitdauer dieser Silbe abschwächend. Folgt nämlich auf den langen Vocal ein consonantisches Ele-

Die consonantisch auslautenden kurzen Endsilben wurden ebenfalls, wenn auch später, aus den Verssenkungen verdrängt und durften bei Nonnos nur noch unter gewissen Bedingungen die Versheben bilden — auch bei ihnen zeigt sich also eine Einbusse an Fähigkeit durch Position gelängt zu werden.

Der Grund für diese Erscheinung ist in den Betonungsverhältnissen der griechischen Sprache zu suchen, durch welche die Endsilben allmählich eine so grosse Abschwächung erfuhren, dass für die kurzvocalischen Endsilben die Längung durch Position nicht mehr ausreichend erschien.

Digitized by Google

ment, so ist die Silbe als ein Bestandtheil des Rhythmizomenon in jedem Falle eine Länge; folgt aber ein Vocal, so kann sie auch die Bedeutung einer rhythmischen Kürze erhalten, z. B. *πλάγχθῆ ἐπεὶ*, *ἄνδρα μοῖ ἔννεπε*, auch in der Mitte des Wortes, z. B. *τοῖοῦτος*, *ποῖΐ̓σω*. Deshalb wird eine solche Silbenform von den alten Technikern eine *κοινὴ συλλαβή* genannt, und zwar ist dies der *πρῶτος τρόπος κοινῆς*, *'ὅταν μακρῷ φωνήεντι ἢ μηκυνομένῳ ἢ διφθόγγῳ ἐπιφέρηται φωνῆεν.'* Hephaest. p. 7 W.

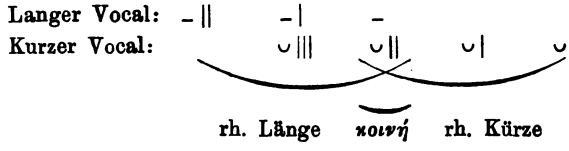
Wie die Silbenformen –| und –|| stets rhythmische Längen sind, so muss auch die Silbenform ∪||| stets eine solche sein. Dagegen hat die Verbindung eines kurzen Vocals mit zwei Consonanten (∪||) nur in den meisten Fällen, aber keineswegs immer die Bedeutung der rhythmischen Länge. Drei folgende Consonanten (∪|||) sind kräftig genug, um in jedem Falle der kurzvocalischen Silbe die Geltung der rhythmischen Länge zu geben; aber wenn blos zwei Consonanten auf den kurzen Vocal folgen, so kommt es auf die Natur und die Stellung dieser Consonanten an, ob sie die Silbe zur rhythmischen Länge zu kräftigen vermögen oder ob dieselbe die natürliche Dauer des kurzen Vocals beibehält, und es ist bei manchen der unter die Kategorie ∪|| fallenden Silben, namentlich wenn die beiden Consonanten Muta und Liquida sind, dem Ermessen des Dichters anheimgestellt sie als rhythmische Länge oder als rhythmische Kürze zu gebrauchen, z. B. *ὄ̆πλον* und *ὅ̄πλον*, *ἄ̆κρον* und *ἄ̄κρον*, *Πάτρŏκλος* und *Πᾰ́τρōκλος*. Dies ist der zweite *τρόπος* der *κοινή*, der nach Hephaestio p. 7 W. eintritt, *ὅταν βραχεῖ ἢ βραχυνομένῳ φωνήεντι ἐπιφέρηται ἐν τῇ ἑξῆς συλλαβῇ σύμφωνα δύο, ὧν τὸ μὲν πρῶτον ἄφωνόν ἐστι, τὸ δὲ δεύτερον ὑγρόν.*

Als dritten *τρόπος κοινῆς* gibt Hephaestio p. 9 W. den Fall an, *ὅταν βραχεῖα συλλαβὴ τελικὴ λέξεως ᾖ μὴ ἐπιφερομένων τῶν τῆς μακρᾶς ποιητικῶν συμφώνων, ἀλλ' ἤτοι ἑνὸς ἢ μηδενός* und führt als Beispiele auf unter anderen Ξ 421 *οἱ δὲ μέγᾰ ἰάχοντες* und Z 194 *καὶ μὲν οἱ Λύκιοι*. Es ist gleich jetzt dazu zu bemerken, was unten weiter besprochen werden wird, dass hier nur scheinbar eine Kürze die Functionen der Länge übernimmt, in Wahrheit aber die zur Längung erforderlichen Bedingungen vorhanden sind, nämlich entweder ein ursprünglich langer Vocal bezw. Diphthong, oder Position durch ursprünglich consonantischen Anlaut des nachfolgenden Wortes (*μέν ϝοι*).

Digitized by Google

Während die *κοινὴ συλλαβή* eine solche ist, welche nach dem Ermessen des Dichters bald als Kürze bald als Länge gebraucht werden kann, so drückt die Benennung *ἀδιάφορος συλλαβή* (syllaba anceps) gar nicht den quantitativen Werth einer und derselben Sprachsilbe aus, sondern sie bezeichnet diejenige Stelle in einer rhythmischen Periode, welche die Anwendung sowohl einer langen als einer kurzen Sprachsilbe gestattet. Der legitime Platz für die *ἀδιάφορος συλλαβή* ist der Schluss der Periode resp. des Verses, welcher ebenso auch den Hiatus zulässt; doch finden sich Abweichungen von der strengen *συνάφεια* auch im Innern der Periode, namentlich in der Cäsurstelle gewisser Metra und beim Personenwechsel im dramatischen Dialog.

Uebersicht über die Silbenwerthe.



Langer Vocal mit folgendem consonantischen Elemente (– ||, – |) gilt rhythmisch stets als Länge; ohne consonantische Stütze (–) kann er im Auslaute des Wortes und im Inlaute desselben zur rhythmischen Kürze herabsinken.

Kurzer Vocal mit drei Consonanten nach sich (∪ |||) gilt stets als Länge; mit zwei Consonanten (∪ ||) meist ebenfalls als Länge, bei bestimmten Consonantenverbindungen aber auch als Kürze; mit einem Consonanten (∪ |) — bis auf seltene Ausnahmen — stets als Kürze; ohne folgenden Consonanten gilt er entweder als Kürze oder er wird, wenn ein anderer Vocal folgt, meist gar nicht als Silbe in Rechnung gestellt.

§ 17.

Fortsetzung.

Vocal vor folgendem consonantischen Elemente (Position).

A. Von der Regel, dass ein langer Vocal (oder Diphthong) vor folgendem consonantischen Elemente — einerlei ob ein oder zwei Consonanten folgen und ob diese demselben Worte oder dem folgenden angehören — eine rhythmische Länge bildet, finden sich Ausnahmen nur in dem Falle, dass ein Eigenname sich ohne Verkürzung einer Länge dem Metrum nicht fügen will, namentlich in Epigrammen im elegischen Masse, aber auch

Digitized by Google

anderwärts, z. B. *Ἐλευσῖνίων* hymn. in Cer. 266, *Ἐλευσῖνίδαο* ib. v. 105, *Ἐλευσῖνίας* Soph. Antig. 1120. Vgl. Lobeck Pathol. I, 286.

B. Kurzer Vocal vor drei Consonanten bildet stets eine Länge. In *Ἠλεκτρύων* Hesiod Sc. 3. 16. 35. 82 ist wohl an Synizesis der dritten und vierten Silbe zu denken und *ἀνδροτῆτα Π* 857, *X* 363, *Ω* 6 ist nur ein ungenauer schriftlicher Ausdruck für gesprochenes *ἀροτῆτα* (Bekker schreibt *ἀρετῆτα*, Andere *ἀδροτῆτα*, Clemm Rh. Mus. 32, 463 will *λιποῦσα δροτῆτα*). — *φάσματἄ στρουθῶν* bei Aeschyl. Ag. 145 beruht auf einem Textfehler.

C. Kurzer Vocal vor zwei Consonanten erfährt je nach der Stellung des consonantischen Elementes verschiedene Messung. Es sind zwei Hauptfälle zu unterscheiden: erstens beide Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen bilden den Wortauslaut, z. B. *Τίρυνς, ἐξ, ἅλς* oder *ἐς δῖαν, ἐκ μέν*; zweitens die beiden Consonanten stehen im Inlaute eines Wortes oder im Anlaute des folgenden, z. B. *χερσίν, ἐπὶ πτόλιν.* Composita, deren erstes Glied auf einen oder zwei Consonanten auslautet, wie *ἔξ-εστι, ἐκ-λείπω*, fallen unter den ersten dieser beiden Fälle.

Erster Fall. Bilden die beiden Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen den Auslaut eines Wortes, so gilt die kurzvocalische Silbe als rhythmische Länge, also wird gemessen *Τίρῡνς, ἐξ* = –, *ἅλς* = –; ebenso in Compositis *ἔξ-εστι* – – ∪, *ἐκ-λείπω* – – –. Nur wird in denjenigen Mundarten, welche ein *ϝ* haben, diesem nicht immer die Geltung eines Consonanten beigemessen; vgl. S. 109.

Zweiter Fall. Stehen die beiden Consonanten im Inlaute des Wortes oder bilden sie den Anlaut des folgenden, so wird die Natur derselben berücksichtigt.

I. Der zweite Consonant ist eine Muta oder ein Zischlaut, z. B. *κτ, πτ, στ, σκ, χθ, φθ, γγ, ξ, ψ, ζ.*

II. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste eine Muta, z. B. *γλ, βλ, γρ, κρ, τρ.*

III. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste ein Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. *σρ, σμ, μν, λλ, ρρ.*

I. Ist der zweite Consonant eine Muta oder ein Zischlaut, so gilt die Silbe trotz ihres kurzen Vocals als rhythmische Länge (*θέσει μακρά*), z. B. *ἔκτεινα, πέπτωκα, ἐπὶ πτόλιν, ἄγγελος.*

Digitized by Google

Hierher gehören auch die Fälle, wo einer der Doppelconsonanten ζ, ξ, ψ auf einen kurzen Vocal folgt: ἔξεσται, ἐπὶ ξεστοῖσι τραπέξαις.

Vernachlässigung dieser Position findet sich in den homerischen Gedichten bei folgenden mit σκ und ζ anlautenden Wörtern: Σκάμανδρος (Σκαμάνδριος) *B* 465. 467, *E* 77 und sonst (auch Hesiod. Theog. 345), σκέπαρνον ε 237, ι 391, Ζάκυνθος *B* 634 und öfter, Ζέλεια *B* 824, *Δ* 103. 121; Hesiod. Op. 589 bei σκίη; Pindar Nem. 7, 61 bei σκοτεινός. Die aus Homer *B* 537, *I* 382, δ 127. 229, ξ 286 angeführten Fälle, wo die erste Silbe in Ἰστίαια, die zweite in Αἰγυπτίη von manchen als Kürze gemessen wird, gehören nicht hierher, da in diesen Wörtern das ι halbconsonantisch zu sprechen ist (s. Hartel, Hom. Stud. III, 18).

II. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste eine Muta, so ist die Silbe mit kurzem Vocale eine κοινή (s. S. 100), d. h. der Dichter kann sie willkürlich als Länge oder als Kürze gebrauchen. Doch ist mit dieser allgemeinen Bemerkung die Sache nicht erledigt, sondern eine genauere Berücksichtigung mehrerer Factoren erforderlich. Es kommt nämlich auf viererlei an:

1. auf die Beschaffenheit der Liquida, 2. auf die Lautstufe der Muta, 3. auf die Stellung der beiden Consonanten im Inlaute oder im Anlaute des Wortes, 4. auf Dichtart und Dialekt.

1. Von den Liquiden ist ρ der rhythmischen Kürze am geneigtesten, etwas weniger λ, am wenigsten ν und μ*).

2. Von den Muten sind die Tenues und die Aspiratae der Kürze gleich geneigt, dagegen begünstigt die Media die Länge.

3. Stehen die beiden Consonanten im Anlaute des folgenden Wortes, so wird die voraufgehende kurzvocalische Silbe weniger leicht zu einer rhythmischen Länge, als wenn sie im Inlaute stehen.

4. Die Epiker, die Elegiker und Iambographen, die äolischen Dichter Alkäos und Sappho, sowie Anakreon begünstigen durchaus die Langmessung der betreffenden Silbe; die attischen Dramatiker hingegen begünstigen die Messung als Kürze; Pindar und die übrigen chorischen Lyriker nehmen ihren Standpunkt zwischen Homer und den Dramatikern in der Mitte.

*) Vgl. Hephaest. p. 8 W. φησὶ δὲ ὁ Ἡλιόδωρος τὸ μ ἐπιφερόμενον ἀφώνῳ ἧττον τῶν ἄλλων ὑγρῶν κοινὰς ποιεῖν ἐν τοῖς ἔπεσι συλλαβάς.

Digitized by Google

a) Von allen griechischen Dialekten ist der ionische am weichsten. Damit hängt es sicherlich zusammen, wenn der epische Dichter an Consonantenverbindungen gleichsam Anstoss nimmt, während sie der attische mit Leichtigkeit überwindet: dem Sprachgefühle des Ioniers erscheinen Doppelconsonanzen, die für den Attiker die Kürze der Silbe nicht beeinträchtigen, gewichtig genug, um ihr den rhythmischen Werth einer Länge zu geben. Die leichtesten von allen Consonantenverbindungen sind die einer Muta mit folgendem ρ oder λ; nur vor diesen am wenigsten Zeit für die Aussprache fordernden Verbindungen kann sich der ionische Dichter entschliessen die kurzvocalische Silbe als Kürze gelten zu lassen, aber ungleich häufiger gibt er ihr auch in diesem Falle die Geltung einer Länge. Homer gebraucht eine Silbe mit kurzem Vocal, auf welchen Muta und Liquida folgt, regelmässig als Länge, mögen diese beiden Consonanten im Inlaute des Wortes stehen oder den Anlaut eines folgenden bilden. Ausnahmen von dieser Regel finden sich nur bei Muta mit ρ oder λ und sind im Inlaute des Wortes sehr selten*), etwas zahlreicher allerdings, wenn Muta und Liquida im Anlaut eines neuen Wortes stehen, aber auch in diesem Falle nicht sehr häufig und fast ganz auf die erste Kürze des (3., 5., seltener 1. und 2.) Daktylus beschränkt**), und besonders bei iambischem Wortanlaut wie *Κρόνου*, *Κρονίων*, *προσηύδα*, *προκείμενα*, *δράκων*, *θρόνῳ*, *βροτῶν*, *βροτοῖσι*. — Von den beiden Liquiden ρ und λ ist die erstere leichter mit vorhergehender Muta zu sprechen als die letztere, und so lässt sich bemerken, dass Homer bei Muta mit λ seltener die Position vernachlässigt als bei Muta mit ρ; insonderheit bildet bei ihm Media mit λ stets Position, während Media mit ρ zuweilen — wenigstens δρ und βρ — die Kürze der Silbe bestehen lässt. Eine Verbindung aber der Muta mit den Liquiden ν oder μ erscheint dem epischen Dichter zu gewichtig, als dass die kurz-

*) *Ἀλλόθροος*, *ἀλλότριος*, *Ἀμφιτρύων*, *Ἀφροδίτη*, *Πάτροκλε*, *προσέκλινε*, *τειχεσιπλῆτα*, *πρωτόπλοον*, *ἀμφίβροτος*, *ἀμφιδρυφής*, *ἀλλοπρόσαλλος*, *δακρυπλώειν*, *προτρέποντο*, *προτραπέσθαι*, *τετράκυκλον* (Ω 324), *ἐπιφράσσει*, also meist Composita.

**) *Ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον* und
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα
ἠκα πρὸς ἀλλήλους . . .
εἰ δέ τις ἐστῖ βροτῶν . . .
In vielen dieser Fälle hindert die Cäsurpause das Verbinden der Muta mit dem vorhergehenden Vocale.

Digitized by Google

vocalische Silbe, auf welche sie folgen für kurz gelten könnte. Hesiod allerdings hat auch bei Muta mit *ν* die rhythmische Kürze geduldet (Op. 567 *ἀκρόκνεφαιος* und 319 *ἔτικτε πνέουσαν*).

Homers Weise die Muta c. liquida zu behandeln wird auch von den älteren Elegikern und Iambographen befolgt. Diese (Archilochos, Kallinos, Mimnermos) haben die Verkürzung nur selten und nur vor anlautender Muta c. liquida, aber auch hier nur, wenn die Liquida *ρ* ist. In der Mitte des Wortes ist Längung die Regel. — Die späteren (Solon, Xenophanes, Theognis, Simonides) haben die Kurzmessung nicht gerade selten, besonders in Zusammensetzungen, aber die Längung ist viel häufiger. — Die jüngsten Elegiker (Ion, Euenos, Dionysios, Kritias) scheuen die Kurzmessung auch im Wortinnern nicht und haben sie selbst vor Muta mit *λ* und mit *ν**).

Die im epischen Metrum gehaltenen Partien des Dramas befolgen nicht die Normen Homers, sondern die für den dramatischen Dialog geltenden.

Auch die Epiker der alexandrinischen Zeit und der ersten nachchristlichen Jahrhunderte behandeln Muta c. liquida im Wesentlichen wie die Attiker**).

Bei Nonnos***) aber wirkt Muta c. liquida im Inlaute des Wortes fast durchgängig Position, jedoch bei zweisilbigen Wörtern nur in der Versheben. Correption tritt nur in solchen Wörtern ein, welche sie auch bei Homer zulassen. — Im Anlaute eines Wortes dagegen wirkt bei ihm Muta c. liquida Position nur in der 1., 2. und 4. Hebung, nicht aber in der Senkung. Correption tritt ein nach der ersten Kürze des 3., 5., 1., zuweilen des 2. Fusses, und bei der bukolischen Cäsur, jedoch nur vor Eigennamen.

b) Die attischen Dramatiker†) weichen von dem homerischen Gebrauche aufs merklichste ab, nicht als hätten sie eine neue Behandlungsweise des sprachlichen Rhythmizomenon nach eigenem Belieben erfunden und eingeführt, sondern offenbar im engen Anschluss an die seit alter Zeit in der attischen Volksdichtung der Demeter- und Dionysosfeste übliche Weise. Der attische *ῥυθμοποιός* wird von Anfang an von einem anderen Sprach-

---

*) C. Goebel, De correptione attica. Argent. 1876.

**) Ueber Callimachus vgl.: Fr. Beneke, De arte metr. Callimachi. Argent. 1880, p. 27 ff. G. Heep, Quaestiones Callimacheae metricae. Bonn 1884, p. 31 ff.

***) A. Scheindler, Quaestiones Nonnianae. Brünn 1878.

†) J. Rumpel, Quaestiones metr. I. II. Insterburg 1865. 66.

Digitized by Google

gefühle geleitet, als der ionische, er besitzt für die Bewältigung der Consonantengruppe Muta c. liquida eine grössere Leichtigkeit und Energie, und die Mutae mit *ν* und *μ* machen ihm keine wesentlich grössere Schwierigkeit, als dieselben mit *λ* und *ϱ*.

Wir behandeln zunächst — mit Ausschluss der Verbindung einer Media mit *λ* und mit *ν* — nur die Tenues und Aspiratae mit folgender Liquida, also *πλ φλ, κλ χλ, τλ θλ, κμ χμ, τμ θμ, πν φν, κν χν, πϱ φϱ, κϱ χϱ, τϱ θϱ*. Vor diesen Consonantengruppen wird 1) auslautende kurzvocalische Silbe immer als Kürze gemessen*), 2) an- und inlautende kurzvocalische Silbe viel häufiger als Kürze denn als Länge; 3) beim Augment, bei der Reduplication und in der Schlusssilbe des ersten Gliedes eines Compositums ist die Längung verhältnissmässig selten, die Kürze das bei weitem gewöhnlichere**). Die Längung beschränkt also sich auf den Inlaut uncomponirter Wörter und selbständiger Wortglieder der Composita, aber auch innerhalb dieses engen Gebietes ist die *βϱαχεῖα* häufiger als die *θέσει μακρά*, besonders bei den Komikern***).

Die Mediae (*β, γ, δ*) stehen in ihrer Verbindung mit *ϱ* den Tenues und Aspiratae gleich, dagegen mit den Liquidae *λ, μ, ν* wirken sie positionsbildend und zwar stets *γμ δμ, γν δν*, fast ausnahmslos aber auch *βλ* und *γλ*. Die Ausnahmen für *βλ* im Inlaute sind *βῦβλον* bei Aesch. Suppl. 761, *ἀμφῐβλητα* Eurip. fr. 698 und die augmentirten Formen von *βλαστάνω* (*ἔβλαστον*) bei Soph. Phil. 1311, El. 440, O. C. 533, fr. 491. 518, Eur. Med. 1256. Im Auslaut stehender Vocal bleibt kurz vor *βλ* bei Aesch. Suppl. 317, Soph. O. R. 717, O. C. 697, El. 1060. 1081 (überall Ableitungen von dem Stamme *βλαστ-*), vor *γλ* bei Aesch. Pers. 591, Ag. 1629, Eur. El. 1014 (überall *γλῶσσα*).

---

*) Die wenigen Ausnahmen Eurip. Iph. A. 1579 *ἵνᾰ πλήξειεν*, fr. 406, 2 *ὅτῐ πλείστας*, Alc. 542 *παρὰ κλαίουσι*, El. 1058 *ἄρᾰ κλύουσα*, Aesch. Pers. 782 *νέᾰ φρονεῖ*, Eur. fr. 415, 4 *ἃ κρύπτειν*, fr. 643, 1 *παρὰ κρητῆρα*, Iph. A. 636 *διᾰ χρόνου*, 1366 *τί χρὴ δρᾶν*, fr. 707 *τί χρῆν* beruhen auf Textverderbniss und sind grösstentheils schon berichtigt.

**) Rumpel II, p. 17 berichtigt Porsons Note zu Eurip. Orest. 64 dahin: Vocabula composita, si in ipsam iuncturam cadit productio apud tragicos, tricies quinquies leguntur; maiore parsimonia in augmentis producendis utuntur, id quod fit ... quinquies decies. Maior autem licentia est, ubi praepositio voci coniungitur, duodeciens enim extat productio.

***) Die wenigen zum Theil aus Tragikern stammenden Beispiele der Längung bei Aristophanes s. bei Rumpel I, p. 2 adn. 2.

Digitized by Google

Was den Gebrauch der Tragiker im Einzelnen betrifft, so meiden Aeschylus und Sophokles die Längung im Wortschluss mehr als Euripides und lassen sie im Innern des Wortes seltener zu als dieser und in der deutlichen Absicht Auflösung der Hebung zu meiden; Euripides dagegen wendet zwar Längung häufiger an als jene, aber er meidet die Kurzmessung keineswegs und scheut sich selbst nicht sie in Verbindung mit der Auflösung eintreten zu lassen. Vgl. C. Goebel, De correptione attica. Argent. 1876, p. 48 f.

c) Pindar und die übrigen Vertreter der chorischen Lyrik, welche, soweit wir aus ihren kargen Fragmenten zu ersehen vermögen, hierin mit ihm übereinstimmen, tragen dem positionsbildenden Einflusse von Muta cum liquida viel mehr Rechnung als die Tragiker, aber viel weniger als Homer. Bei ihnen gilt die kurzvocalische Silbe vor Muta mit λ, μ, ν, ϱ viel häufiger als θέσει μακρά denn als Kürze, man kann sagen doppelt so häufig; nur im Auslaut des Wortes ist das Verhältniss ein günstigeres für die βραχεῖα, obgleich auch hier die Langmessung überwiegt. Innerhalb dieser Schranken aber verfährt Pindar mit grosser Freiheit, so dass er nicht blos vor den Muten mit ϱ und mit λ, sondern auch vor ihnen mit ν und mit μ die Kurzmessung zulässt, wie die Dramatiker, mehrmals selbst vor einer Media mit λ (vor γλ 9mal unter 56 Fällen, vor βλ 5mal unter 10), ja sogar, was nicht einmal bei den Tragikern sich findet, vor δμ (Pyth. VIII, 47 Κἀδμου) und δν (Pyth. X, 72 κἔδναι). Nie aber tritt Kurzmessung ein vor γμ und χμ. — Zu bemerken ist dabei, dass die daktylo-epitritischen Dichtungen häufiger die Langmessung haben, die logaödischen und päonischen sich mehr dem Gebrauche der Attiker nähern*).

III. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste ein Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. ἐσμός, μάσλης, ἀμνός, so tritt die Langmessung für die voraufgehende Silbe ein (s. Hephaest. p. 7). Blos in folgenden Fällen findet Kurzmessung statt:

1. In der bei den dorischen Dichtern statt ἐσθλός üblichen Form ἐσλός kann die erste Silbe als rhythmische Kürze dienen, so dreimal bei Pindar Ol. II, 19, Pyth. III, 66, Nem. IV, 95, während sie sonst bei ihm als Länge gemessen wird.

2. Vor folgendem μν behält die kurzvocalische Silbe bei

*) Vgl. B. Breyer, Analecta Pindarica. Vratisl. 1880, p. 44 ff.

Digitized by Google

dorischen, attischen und alexandrinischen Dichtern bisweilen die Geltung einer Kürze (Hephaest. p. 5), so im Wortauslaute Eurip. Iph. A. 68 *θυγατρὶ μνηστῆρων*, 852 (847) *δεινᾶ· μνηστεύω*, Kratin. Panept. fr. 3 *ἐπιλήσμοσῐ μνημονικοῖσι*, Callim. fr. 27 *ὁ Μνησάρχειος*; im Inlaute Epicharm. fr. 69 *εὔῠμνος*, Aesch. Ag. 990 *ὕμνῳδεῖ*, 1459 *πολῠμνάστον*, Eurip. Bacch. 71 *ὕμνήσω*.

D. Kurzer Vocal vor Einem Consonanten*).

1. In der Endsilbe des Wortes.

Die Endsilbe eines Wortes ist entweder eine geschlossene wenn zu dem Vocale desselben noch ein den Wortauslaut bildender Consonant tritt, oder eine offene, wenn der Vocal selbst den Wortauslaut bildet.

a) Um zu bestimmen, in wie weit geschlossene kurz, vocalische Endsilben vor folgendem Vocal als Längen gebraucht werden, sind vorweg diejenigen Fälle auszusondern, wo entweder der Vocal der Endsilbe ursprünglich ein langer war, also dieser, wenn die Silbe als rhythmische Länge gebraucht wird, nur in sein altes Recht wieder eintritt, oder das folgende Wort ursprünglich einen consonantischen Anlaut hatte.

Ursprünglich langen Vocal hatten die Endsilben *ύς* und *ύν* der oxytonirten Substantiva, wie *πληθύς*, *βρωτύς*, *κλιτύς*, *ἰχθύς*, *ἰθύν*, *ἀχλύς*; ferner die Endsilben *ις* und *ιν* bei vielen Substantiven, Adjectiven und Adverbien, wie *ὄρνις*, *ἔρις*, *Θέτις*, *πάις*, *κλείς*, *Κισσηίς*, *βοῶπις*, *βλοσυρῶπις*, *γλαυκῶπις*, *θοῦρις*, *ἵππουρις*, *ἦνις*; *ἅλις*, *μόγις*, *πρίν*, *πάλιν*; die Endungen *ιν* im Dual und das Suffix *φιν* (s. Hartel, Hom. Stud. I², p. 104 ff.). Wenn also Endsilben dieser Art bei Homer oder einem der älteren Dichter als Längen gemessen werden, so wird dies nicht als Licenz gelten dürfen, sondern als Bewahrung oder Erneuerung der älteren Aussprache:

Z 79 πᾶσαν ἐπ' ἰθύν ἐστε μάχεσθαί τε φρονέειν τε.
Λ 36 τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρώπις ἐστεφάνωτο.
B 348 πρὶν Ἄργοσδ' ἰέναι πρίν καὶ Διὸς αἰγιόχοιο.

Consonantischen Anlaut hatten noch in der Zeit der Entstehung der homerischen Gedichte viele Wörter, welche später mit einem Vocale (mit Spiritus asper oder lenis) anlauteten, und konnten daher auf eine vorangehende geschlossene Silbe längend einwirken.

*) Ueber den Gebrauch des Callimachus vgl. G. Heep a. a. O. p. 24 ff.

Digitized by Google

Besonders zahlreich sind die Wörter mit dem ursprünglichen Anlaute *ϝ*, wie *οἶκος*, *ἔπος*, *ἰδεῖν**), dessen positionsbildende Kraft sich z. B. in folgenden Versen zeigt:

α 424 *δὴ τότε κακκείοντες ἔβαν οἰκόνδε ἕκαστος.*
Β 361 *οὗτοι ἀπόβλητον ἔπος ἔσσεται, ὅττι κεν εἴπω.*
π 383 *οὔπω πᾶν εἰρηθ', ὅτ' ἄρ' Ἀμφίνομος ἵδε νῆα.*

Aber nur das *ϝ* des Pronominalstammes *ϝε* (*σϝε*) konnte überall, auch in der Senkung, kurze Endsilben längen, das *ϝ* anderer Wörter vermochte es nur in der Versthebung, also zwar

ε 143 *αὐτάρ οἱ πρόφρων ὑποθήσομαι οὐδ' ἐπικεύσω.*
Ι 377 *ἐρρέτω· ἐκ γάρ εὑ φρένας εἵλετο μητιέτα Ζεύς,*

aber

Α 141 *νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαιναν ἐρύσσομεν εἰς ἅλα δῖαν.*

Ausnahmen von dieser Regel sind selten, so *Ρ* 142 *Ἕκτορ εἶδος ἄριστε*, *Ψ* 493 *Αἶαν Ἰδομενεῦ τε*, *γ* 472 *οἶνον οἰνοχοεῦντες*, *ϑ* 169 *ἄλλος μὲν γὰρ εἶδος*, *ϑ* 215 *εὖ μὲν τόξον οἶδα*, *κ* 190 und *ρ* 78 *ὦ φίλοι, οὐ γὰρ ἴδμεν.*

Anlautendes *σ* wirkt hin und wieder positionsbildend bei Homer und Hesiod im Verbum *ἔχειν*: *Κ* 264 *ϑαμέες ἔχον*, *Ε* 752 *κεντρηνεκέας ἔχον* = *Θ* 396, *Σ* 580 *ἐρύγμηλον ἐχέτην*, *Α* 51 *βέλος ἐχεπευκές* = *Δ* 129, *Γ* 49 *γὰρ ἔχον*. Hesiod. Sc. 369 *ἐπιπειϑόμενος ἐχέμεν*. Vgl. Hartel Hom. Stud. I², 114. Rzach Hesiod. Unters. p. 24.

Ursprüngliches Jod wird im Anlaute des vergleichenden *ὡς* angenommen von Curtius, Etym. p. 602 f. u. A. und zur Erklärung der Längung kurzer Endsilben benutzt in Fällen wie *ἀϑάνατος ὥς*, *ἠέλιον ὥς*, *συὸς ὥς*, *βόες ὥς*, doch sehen Andere *ϝ* für den ursprünglichen Anlaut an; ebenso auch bei *ἴεσϑαι*. Vgl. Curtius Etym. p. 604 und G. Meyer Gr. Gr. p. 193.

Anlautendes Vau (*ϝ*) wird bei den äolischen Dichtern ebenso wie bei Homer positionsbildend gebraucht, z. B. Alc. 11 *ἄτερ ϝέϑεν*, Sapph. 117 *τὸν ϝὸν παῖδα*, fr. adesp. 31 B. *ὀψόμενος ϝελέναν*. Bei den Elegikern und Iambographen aber hat es diese Kraft eingebüsst. Bei Pindar liegt nur ein zweifelhaftes Beispiel vor: Isthm. V, 42 *αὔδασε τοιοῦτον ϝέπος*. Vgl. Hartel Hom. Stud. III, 57. 83.

Während in den bisher besprochenen Fällen die Längung geschlossener kurzer Endsilben sprachliche Gründe hatte, erklärt

*) Verzeichnisse bei Kühner Gr. Gr. I, § 18. Hartel Hom. Stud. III, 62 ff. G. Meyer Gr. Gr. p. 211 und anderwärts.

Digitized by Google

sich die Verwendung solcher Silben als rhythmischer Längen an zahlreichen Stellen der epischen Dichtungen durch die kleine Pause, welche mit der Cäsur des Verses verbunden ist, zumal wenn sich zu ihr eine stärkere Interpunction gesellt. Die kurze Silbe wird in diesem Falle nicht zur Länge, sondern dient nur als Ersatz der Länge, gerade wie sie am Vers- und Periodenschluss die Länge ersetzen kann, indem die Zeit, während deren die Stimme ruht, für den Rhythmus mit in Anrechnung gebracht wird.

Am häufigsten treten kurze Endsilben für Längen ein in der Hebung des dritten Fusses des Hexameters vor der Penthemimeres, z. B.

Λ 153 *δεῦρο μαχησόμενος· ἐπεὶ οὔ τί μοι αἴτιοί εἰσιν.*
Β 71 *ὤχετ' ἀποπτάμενος· ἐμὲ δὲ γλυκὺς ὕπνος ἀνῆκεν.*
Ξ 11 *χαλκῷ παμφαίνων· ὁ δ' ἔχ' ἀσπίδα πατρὸς ἑοῖο.*

Demnächst in der zweiten und vierten Hebung vor der Trithemimeres und Hephthemimeres:

Λ 244 *χωόμενος, | ὅ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.*
Χ 198 *πρὸς πεδίον· | αὐτὸς δὲ ποτὶ πτόλιος πέτετ' αἰεί.*
Γ 24 *εὑρὼν ἢ ἔλαφον κεραὸν | ἢ ἄγριον αἶγα.*

Seltener in der fünften Hebung:

Λ 85 *θαρσήσας μάλα εἰπὲ θεοπρόπιον | ὅτι οἶσθα.*

Im elegischen Verse findet sich dieser Gebrauch am Schlusse des ersten Gliedes, jedoch nur selten*), z. B. Theogn. 2

λήσομαι ἀρχόμενος οὐδ' ἀποπαυόμενος.

Die Verwendung einer geschlossenen kurzen Endsilbe als rhythmischer Länge an Stellen, wo der Einschnitt des Verses eine kleine Unterbrechung herbeiführt, ist aus der epischen und elegischen Dichtung auch in die Lyrik übergegangen. Wir finden sie bei Pindar im episynthetischen wie im logaödischen Metrum an mehreren, freilich zum Theil zweifelhaften Stellen (s. Th. Bergk zu Pind. Pyth. III, 6):

Ol. VI, 28 *πρὸς Πιτάναν δὲ παρ' Εὐρώτα πόρον δεῖ σάμερον ἐλθεῖν ἐν ὥρᾳ.* (Boeckh: *σάμερόν μ'.*)

Ol. VI, 103 *δέσποτα ποντόμεδον, εὐθὺν δὲ πλόον καμάτων,* wo Boeckh *ποντομέδων* will.

Pyth. III, 6 *τέκτονα νωδυνίας ἄμερον γυιαρκέος Ἀσκλαπιόν.* (Hermann: *νωδυνιᾶν — γυιαρκέων.*)

*) Häufig dagegen bei Gregor v. Nazianz und einigen anderen späteren.

Digitized by Google

Pyth. IV, 184 *τὸν δὲ παμπειθῆ γλυκὺν ἡμιθέοισιν πόθον | ἔνδαιεν Ἥρα.*
Pyth. XI, 38 *ἦ ῥ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσίπορον τρίοδον ἐδινήθην.*
Nem. I, 69 *ἔνεπεν· αὐτὸν μὰν ἐν εἰρήνᾳ τὸν ἅπαντα χρόνον ἐν σχερῷ.*

Bei den attischen Dramatikern wird die kurze Endsilbe mit Consonantschluss nur sehr selten als Ersatz der Länge gebraucht, auch bei ihnen nur in der Hebung und wo eine kleine Stimmpause die Differenz ausgleicht, insbesondere beim Personenwechsel und am Ende des metrischen Kolons; z. B. in anapästischen Hypermetra:

Soph. Ant. 932 ΚΡ. *κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ.*
ΧΟ. *οἴμοι θανάτου . . .*
O. C. 139 ΟΙ. *τὸ φατιζόμενον.*
ΧΟ. *ἰώ, ἰώ.*
Eur. Med. 1396 ΜΗ. *οὔπω θρηνεῖς. μένε καὶ γῆρας.*
ΙΑ. *ὦ τέκνα φίλτατα.*

Im dochmischen Metrum:

Aesch. Eum. 149 *ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλει.*

Vgl. Seidler, de vers. dochm. p. 80*.

b) Offene Endsilben mit kurzem Vocale erscheinen vor einfachem consonantischen Anlaute bei Homer an solchen Stellen, wo das Metrum eine Länge fordert, meist nur in der Vershebung*), in folgenden Fällen:

Erstens vor Wörtern, welche ursprünglich mit zwei Consonanten anlauteten, insbesondere mit *ϝρ*, *σρ*, *σϝ*, *σν*, *σμ*, *σλ*, *δϝ*, *λϝ*, indem diese Doppelconsonanz positionsbildend wirkt.

ϝρ war der ursprüngliche Anlaut bei *ῥήγνυμι* und verwandten Wörtern wie *ῥηκτός*, *ῥηγμίν*, *ῥῶγες*, *ῥωγαλέος*, bei *ῥίζα*, *ῥαδινός*, *ῥοδανός*, *ῥάκος*, *ῥέζω*, *ῥεῖα*, *ῥηίδιος*, *ῥόπαλον*, *ῥάβδος*, *ῥητός*, *ῥηθείς* und verwandten, bei *ῥινός*, *ῥιπή*, *ῥίον*, *ῥυμός*, *ῥυσός*, *ῥυτήρ*, *ῥύεσθαι* u. a.

Daher erklären sich Messungen wie

M 198 *τεῖχος τε ῥῆξειν καὶ ἐνιπρήσειν πυρὶ νῆας.*
Λ 846 *νίζ' ὕδατι λιαρῷ, ἐπὶ δὲ ῥίζαν βάλε πικρήν.*
Θ 148 *ἢ ὅτι ποσσίν τε ῥέξῃ καὶ χερσὶν ἕῃσιν.*
Θ 179 *ἵπποι δὲ ῥέα τάφρον ὑπερθορέονται ὀρυκτήν.*
Φ 445 *μισθῷ ἔπι ῥητῷ· ὁ δὲ σημαίνων ἐπέτελλεν.*
μ 46 *ἀνδρῶν πυθομένων· περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν.*

*) Wo diese Verlängerung in der Senkung eintritt, was im Ganzen nur siebenmal geschieht (*ν* 438, *ϱ* 198, *σ* 109 *πυκνὰ ῥωγαλέην*, *E* 358, *Φ* 368, *X* 91 *πολλὰ λισσόμενος*, *Ω* 755 *πολλὰ ῥυστάζεσκεν*), scheint die ursprüngliche Naturlänge des neutralen *α* mitgewirkt zu haben.

Digitized by Google

σρ war der Anlaut von ῥέω, ῥόος und anderen Ableitungen derselben Wurzel, von ῥίς, ῥύπος, ῥυπάω, ῥωπήιον (vgl. G. Meyer Gr. Gr. § 164); daher die Messungen:

Σ 402 *ἐν σπῆι γλαφυρῷ· περὶ δὲ ῥόος Ὠκεανοῖο.*
Μ 159 *ὣς τῶν ἐκ χειρῶν βέλεᾱ ῥέον . . .*
Ξ 467 *τοῦ δὲ πολὺ προτέρη κεφαλὴ στόμα τε ῥινές τε.*
ζ 93 *αὐτὰρ ἐπεὶ πλῦνάν τε κάθηράν τε ῥύπα πάντα.*
Φ 559 *Ἴδης τε κνημοὺς κατά τε ῥωπήια δύω.*

Mit σϝ lautete ursprünglich der Pronominalstamm σϝε- an (ἕο, οἷ, ἕθεν, ἕ, ὅς), ebenso ἑκυρός und zahlreiche in der späteren Sprachentwickelung mit blossem σ beginnende Wörter (G. Meyer § 222. 248, Hartel I², 75); daher waren Messungen möglich wie:

Γ 172 *αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι, φίλε ἑκυρὲ δεινός τε.*
Ρ 463 *ἀλλ' οὐχ ἥρει φῶτας ὅτε σεύαιτο διώκειν.*
Τ 261 *Πηλείδης δὲ σάκος μὲν ἀπὸ ἕο χειρὶ παχείῃ.*
ι 293 *ἔγκατά τε σάρκας τε . . .*

Der Anlaut σν ist als ursprünglich nachweisbar für νεῦρον, νευρή, νιφάς, νιφόεις, νυός, νότος, νότιος (s. G. Meyer § 247); daher die Messungen:

Α 118 *αἶψα δ' ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμει πικρὸν ὀιστόν.*
Μ 278 *τῶν δ' ὥστε νιφάδες χιόνος πίπτωσι θαμεῖαι.*
Ω 166 *θυγατέρες δ' ἀνὰ δώματ' ἰδὲ νυοὶ ὠδύροντο.*
Λ 811 *σκάζων ἐκ πολέμου· κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἱδρώς.*

Die ursprüngliche Lautgruppe σμ im Anlaute kommt zur Geltung in den Wörtern μοῖρα (L. Meyer I, 697) und μάστιξ (Vaniček, Et. Wtb. 1041), z. B. *Π* 367 *οὐδὲ κατὰ μοῖραν* und öfter, *Ε* 840 *λάζετο δὲ μάστιγα.*

σλ in λήγω (Brugmann, Gr. Gr. 26):

Ι 191 *δέγμενος Αἰακίδην', ὁπότε λήξειεν ἀείδων.*

δϝ war der alte Anlaut in δεῖσαι, δέος, δειλός, δεινός, Δεῖμος, δεῖμα und anderen Ableitungen der Wurzel δι-. Daher wird gemessen:

ι 236 *ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ'.*
Ε 817 *οὔτε τί με δέος ἴσχει ἀκήριον οὔτε τις ὄκνος.*

Ebenso erklärt sich bei δήν, δηθά, δηρόν die positionsbildende Kraft des δ aus der ursprünglichen Gruppe δϝ im Anlaut (Curtius, Etym. p. 572):

ζ 33 *ἐντύνεαι, ἐπεὶ οὔ τοι ἔτι δὴν παρθένος ἔσσεαι.*

Bei λίς aus der Verbindung λϝ (Curtius, Etym. p. 367):

Ρ 109 *ἐντροπαλίζομενος ὥς τε λὶς ἠγένειος.*

Digitized by Google

Zweitens werden offene kurzvocalische Endsilben oft lang gemessen vor Wörtern mit einfachem liquiden Anlaute, indem die Liquidae infolge ihres volleren Lautes die Kraft einer Doppelconsonanz geltend machen (s. Hartel, Hom. Stud. I², 40). Am häufigsten ist dies der Fall bei *μέγας* und seinen Ableitungen und Zusammensetzungen wie *μέγεθος*, *μέγαρον*, *μεγαλίζομαι*, *μεγάθυμος*, *μεγαλήτωρ*, besonders in Verbindungen wie *ἐνὶ μεγάρῳ*, *ἀνὰ μέγαρα*, *κατὰ μέγαρα*, *καλή τε μεγάλη τε*, *εἶδός τε μέγεθος τε*. Aber auch viele andere mit einer Liquida anlautende Wörter, bei denen ein zweiter Consonant vor oder nach derselben nicht nachweisbar ist, wirken in dieser Weise positionsbildend, so *λαπάρη*, *λίσσομαι*, *λιταί*, *λιτανεύω*, *λείβω*, *Λητώ*, *λιγύς*, *λιγυρός*, *λιαρός*, *λιπαρός*, *λίθος*, *λωτός*, *λόφος*, *λέκτρον*, *μαξός*, *μαλακός*, *μάλα*, *μάρπτω*, *μείων*, *μελίη*, *μή*, *μήτηρ*, *μιαρός*, *μινύθω*, *μόθος*, *μέλος*, *νέφος*, *νεφέλη*, *νημερτής*, *νεύω*, *νύμφη*, *νύσσα*, *νῦν* u. a. m. (s. La Roche, Hom. Unters. p. 49 ff.).

Drittens erklärt sich die Verwendung einer kurzen offenen Endsilbe vor einfachem Consonanten als Länge aus der Natur des Vocals derselben, wenn dieser ursprünglich lang war und erst später zu einer Kürze herabgesunken ist. Es gilt dies namentlich von dem *ι* des Dativs der Wörter der dritten und dem *α* des Nominativs und Accusativs Pluralis der Neutra der zweiten Declination. Mit langem *ῑ* erscheinen *Ἄιδι Ψ* 244, *κρατεῖ H* 142, *λίθακι ε* 415, *σάκεϊ Φ* 241. *Θ* 267, *νηί ι* 194. *κ* 444, *Ὀδυσσῆι I* 180. *ω* 309, *πτόλεϊ P* 152, *σθένεϊ O* 108, *ὑπερμένεϊ B* 116. *I* 23. *Ξ* 69, *Ἀχιλλῆι Ω* 119. 147. 176. 196 u. a. Mit langem *α*: *ῥωγαλέᾱ ξ* 343. *ν* 435, *ὀπταλέᾱ μ* 396, *πορφυρέᾱ κ* 353, *ὁπόσᾱ Ω* 7, *ἑτεά ν* 285, *ἄσπαρτᾱ ι* 109, *φλόγεᾱ E* 745. *Θ* 389 u. a. Vgl. Hartel, Hom. Stud. I², 56 ff. 60 ff. G. Meyer, Griech. Gramm. § 347 (345) u. 368 (366).

Viertens gestattete sich die homerische Dichtung ebenso wie für die geschlossene auch für die offene kurze Endsilbe die Freiheit, sie statt einer Länge in der Vershebung vor einer der Hauptcäsuren des Verses zu verwenden, zumal wenn sich mit dieser eine stärkere Interpunction verbindet, wie

E 359 *φῖλε κασίγνητε, | κόμισαί τέ με δός τέ μοι ἵππους.*
X 303 *πρόφρονες εἰρύατο, | νῦν αὖτέ με μοῖρα κιχάνει.*
Φ 474 *νηπύτιε, | τί νυ τόξον ἔχεις ἀνεμώλιον αὔτως;*

Die nachhomerischen Epiker haben alle diese bei Homer vorgefundenen Arten der Längung der Kürze oder ihrer Verwendung

Digitized by Google

als Länge in grösserem oder geringerem Grade festgehalten, namentlich schliesst sich Hesiod fast durchaus an den homerischen Gebrauch an; die jüngeren Dichter gehen zum Theil über die dort gezogenen Schranken in Bezug auf die positionsbildende Kraft der anlautenden Liquida hinaus. Aber allmählich schwindet infolge des oben S. 98 erwähnten Verwitterungsprocesses der Endsilben auch die Verwendung derselben als Längen vor liquidem oder ursprünglich doppelconsonantischem Anlaut immer mehr.

Bei Pindar wird eine kurze offene Endsilbe nur noch vor ϱ im Anlaut des folgenden Wortes gelegentlich als Länge gemessen, so Pyth. I, 45 *μακρὰ δὲ ϱίψαις.* Nem. V, 13 *τίκτ' ἐπὶ ϱηγμῖνι πόντου.* ib. 50 *μηκέτι ϱίγει.* VIII, 29 *ἕλκεα ϱῆξαν πελεμιζόμενοι*; dagegen findet sich vor ϱ die Kürze gewahrt Nem. I, 68 *ὑπὸ ϱιπαῖσι.* Pyth. II, 73 *καλός· ὁ δὲ Ῥαδάμανθυς εὖ.*

Die attischen Dramatiker geben einer offenen Endsilbe vor folgendem anlautenden ϱ häufig die Geltung einer rhythmischen Länge, besonders in der Versheburg, aber auch in der Senkung, und zwar hat die ältere Komödie (Meineke, Hist. crit. com. p. 70) niemals die Messung als Kürze angewendet, die Tragödie mindestens häufiger die Langmessung*).

Aesch. Eum. 190 *ὑπὸ ϱάχιν παγέντες. ἆρ' ἀκούετε*;
Soph. O. R. 847 *τοῦτ' ἐστὶν ἤδη τοὔργον εἰς ἐμὲ ϱέπον.*
Ant. 318 *τί δὲ ϱυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου*;
Eur. Suppl. 94 *ξένους θ' ὁμοῦ γυναῖκας, οὐχ ἕνα ϱυθμόν.*
Arist. Ran. 1059 *μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ϱήματα τίκτειν.*

Dagegen:

Aesch. Prom. 713 *χϱίμπτουσα ϱαχίαισιν ἐκπερᾶν χθόνα.*
992 *πρὸς ταῦτα ϱιπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ.*

Vgl. Aesch. Sept. 91. 824, Choeph. 315, Eum. 789, Soph. O. R. 72. 1247.

Das einfache ϱ — denn an ein ϝϱ wie bei Homer und Pindar ist ja bei den Attikern nicht zu denken — muss also bei ihnen im Anlaute einen energischeren Consonantenlaut gehabt haben, als das mit einer vorausgehenden Muta verbundene, welches mit dieser zusammen nur selten die vorausgehende Kürze zur Länge verstärkt.

---

*) Vgl. Rumpel, Philol. XXV, p. 477; doch sind dessen Zusammenstellungen und Zählungen mit Vorsicht zu benutzen; z. B. gehört O. C. 1724 *τί ϱέξομεν* zu den unentschiedenen Fällen, Phil. 1191 desgleichen; auch Sept. 105 ist nicht unbedingt beweisend, ebenso wenig Ag. 389 (407).

Digitized by Google

2. Im Anlaute oder Inlaute des Wortes.

Wenn eine Silbe mit kurzem Vocale im Anlaute oder Inlaute des Wortes vor einem Consonanten als Länge gemessen wird, was in der Regel nur in der Versheburg vorkommt, so wird dies auch heute noch in vielen Fällen, namentlich wenn drei oder mehr als drei Kürzen aufeinanderfolgen, als „rein metrische Dehnung" angesehen und behauptet, der Dichter, zumal der epische, habe sich die Freiheit genommen, eine derselben an Stelle einer langen zu verwenden*). Mit Recht bemerkt gegen diese Auffassung O. Knös, De digamma hom. p. 259: „Haec explicandi ratio — minimam sapere videtur vel doctrinae elegantiam vel ingenii subtilitatem, quam ob causam eam indignam esse facile putaverimus, quam docti viri summo poetae addicant." Und in der That ergeben sich bei weitem in den meisten Fällen lautliche Erklärungsgründe für diese Messung, sei es nun dass die Quantität des Vocals auch zu der Langmessung berechtigt oder dass der nachfolgende Consonant eine Doppelconsonanz vertritt.

Auszuschliessen sind zunächst die Fälle, wo ein Genetiv auf *ου*, wie *Ἰφίτου*, *Αἰόλου*, eine Längung der kurzen Paenultima zu erfahren scheint. Schon Buttmann, Ausf. Griech. Gr. I, 186. 305 und später H. L. Ahrens, Rh. Mus. II, p. 161 f. haben erkannt, dass hier keine Verlängerung der vorletzten Silbe anzunehmen ist, sondern die Genetivformen auf οο**) herzustellen sind:

B 118 *υἱέες Ἰφίτοο μεγαθύμου Ναυβολίδαο.*
κ 36 *δῶρα παρ' Αἰόλοο μεγαλήτορος Ἱπποτάδαο.*

Hartel, Hom. Stud. III, 12 zieht die Formen auf *οιο* vor und will diese dann mit halbvocalischem ι̯ gesprochen wissen.

Wenn hier also die kurze Silbe zu Recht besteht, so kommt dagegen in anderen Fällen ein ursprünglich langer Vocal wieder zur Geltung, so in *διῑπετής* und *διῑφιλος****) *Π* 174, *P* 263, *δ* 477. 581, *η* 284, hymn. in Ven. 4, *Z* 318, *Α* 86, *Θ* 517.

*) Vgl. z. B. v. Wilamowitz, Philol. Unters. VII, 323.

**) Dieselben Formen sind auch in Fällen wie *X* 313 (*ἀγρίου*), *E* 21 (*ἀδελφέου*), *O* 555 (*ἀνεψίου*), *B* 731, *Z* 731, *H* 120, *N* 788 (*Ἀσκληπίου*), *O* 66, *Φ* 104, *X* 6 (*Ἰλίου*), *N* 358. 635, *O* 670, *T* 242, *Φ* 294, *τ* 264, *ω* 593 (*ὁμοίου*) herzustellen, wo ebensowenig an eine Längung der Paenultima zu denken ist.

***) Ueber *διιπετής* bemerkt G. Meyer, Gr. Gr. § 113: „Locativ eines -ες-Stammes ist *διῑ-* in *διῑπετής*".

Digitized by Google

Messungen der homerischen Poesie wie *κᾱλός*, *ἶσος*, *φθᾱ́νω*, *ἄνω*, *τίνω* und ähnliche im Gegensatze zu der attischen mit *ᾰ* und *ῐ* haben ihre etymologische Begründung, indem die Vocallänge auf Ersatzdehnung beruht; s. Curtius, Etym. 140. 378; Brugmann in Curt. Stud. IV, 98 u. Gramm. § 57. — *Φῖλος* (*Δ* 155, *E* 359, *Φ* 308) neben *φίλος* erklärt sich aus ursprünglichem *σφεϳίλος*, s. Vaniček, Etym. Wtb. 1035. — Auch die mit *α* privativum zusammengesetzten Bildungen wie *ἀθάνατος*, *ἀκάματος*, *ἀνέφελος*, *ἀπάλαμος* haben die Länge der ersten Silbe nicht der Versnoth zu danken, sondern dem Ersatz für den Nasal des negativen Präfixes, der auch noch in *ἀμφασίη* *P* 695, *δ* 704 zur Geltung kommt; vgl. Curtius, Etym. p. 306.

Schwierigkeiten hat die Erklärung der Production der ersten Silbe bei Homer in den Wörtern *ἀπονέοντο* *B* 113. 283 und sonst, *ἀποπέσῃσιν* *ω* 7, *ἀποδίωμαι* *E* 763, *ἐπίτονος* *μ* 423 und diese werden vorläufig noch dem Gebiete der „rein metrischen Dehnung" überlassen bleiben müssen.

Doch ist es unstatthaft jede unorganische Dehnung, welche sich die Sprache gestattet, dem Dichter als Licenz zuzuschreiben, zumal wenn die Analogie der Wortbildungen in sehr deutlicher Weise zu seinen Gunsten spricht.

Die Langmessung einer Silbe mit kurzem Vocale hat ferner auch im Inlaute vielfach ihren Grund darin, dass der nachfolgende einfache Consonant die Stelle zweier vertritt; so bei Homer und den älteren Dichtern öfters in Compositis, wenn der erste Theil mit einem Consonanten schloss, der zweite ursprünglich mit einem *ϝ* oder *σ* begann, wie *σῡνεχές* *M* 24, *ι* 74, *σῡνεχέως* Hesiod. Theog. 636, *πᾱρέχῃ* *τ* 113, *πᾱρειπών*, *πᾱρειποῦσα* *Z* 62. 337, *ἀσῡνέτημι* Alc. fr. 18, 1. Hierher dürfte auch *ἐπεί*, *ἐπειδή*, wo es im ersten Fuss des Hexameters als Spondeus resp. Molossus gemessen wird (*X* 379, *Ψ* 2. 279, *ϑ* 452, *φ* 25, *ω* 482), zu rechnen sein, da es aus *ἐπὶ* und *εἰ* zusammengesetzt ist; s. Curtius, Etym.[5] p. 394. Ebenso ist die Langmessung berechtigt, wenn zwar der erste Theil des Compositums vocalisch auslautet, der zweite aber ursprünglich zweiconsonantigen oder stark articulirten liquiden Anlaut hatte, wie in *ἀπενίζοντο* *K* 572, *κατανεύω* *ι* 490, *διεμοιρᾶτο* *ξ* 434, *μεταλήξαντι* *I* 299*).

*) Oft wird dann der betr. Consonant auch in der Schrift verdoppelt, namentlich nach dem Augment, z. B. *ἔδδεισεν*, *ἔλλαβεν* u. dgl.

Digitized by Google

Aus der Verdoppelung des liquiden Lautes in der Aussprache erklären sich wohl auch die auffälligen Messungen bei attischen Dichtern:

Aesch. Sept. 488 *Ἱππομέδοντος**) *σχῆμα καὶ μέγας τύπος.*
ib. 532 *Παρθενοπαῖος**) *Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόσδ' ἀνήρ.*
Soph. Ai. 510 *παῖ τοῦ Φρυγίου Τελεύταντος,*

und ebenso, wo es sich um σ handelt, die Messung:

Soph. fr. 785 *Ἀλφεσίβοιαν**) *ἣν ὁ γεννήσας πατήρ.*

Vgl. G. Meyer, Gr. Gr. § 288 u. 292.

Die Langmessung einer kurzvocalischen Silbe vor einer Aspirata in Fällen wie

M 208 *Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν.*
η 119 *ξεφυρίη πνείουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.*
Theogn. 1099 *βρόχον ἀπορρήξας· σὺ δ' ἐμῆς φιλότητος ἁμαρτών.*
Hippon. fr. 49 *ἣν αὐτὸν ὄφις τὠντικνήμιον δήκῃ.*
Aesch. Choe. 1041 *φαιοχίτωνες πᾶσαν Ἀργείων πόλιν*
Arist. Eccl. 571 *νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν.*

ist begründet in der Natur dieser Aspirata, die sich hier in ihrer Aussprache einer Doppelconsonanz nähert: φ = πφ, χ = κχ, ϑ = τϑ, wie denn für Hesiod (fr. CLXXIV) bei Athen. XI p. 498 A ausdrücklich *σκύπφον* statt *σκύφον* bezeugt ist und bei Pind. Ol. VI, 24. II, 74 *ὄκχος* statt *ὄχος*, *ὀκχέοντι* statt *ὀχέοντι* geschrieben wird**). Vgl. H. Roscher, Curt. Stud. I, 2, 121 ff. Curtius, Etym. S. 464. 699. G. Meyer, Gr. Gr. § 210 (213).

§ 18.

Vocal im Wortauslaute vor folgendem Vocal.

Hiatus. Vocalverschmelzung.

Durch das Zusammentreffen eines vocalisch auslautenden und eines vocalisch anlautenden Wortes entsteht ein Hiatus (*χασμῳδία*), z. B. *ἐπὶ αὐτόν, τῷ ἀγαθῷ.*

Der Hiatus wurde von den Griechen als eine störende Unterbrechung (*κακία****)) der sprachlichen Continuität empfunden und darum im Inlaute der metrischen Periode (Vers, *μέτρον*, *ὑπέρμετρον*) im Allgemeinen gemieden und nur in ganz bestimmten Fällen zugelassen. Dagegen ist er am Ende der Periode ohne

*) Luthmer De choriambo et ionico a minore diiambi loco positis (Dissert. Philol. Argent. VIII) p. 4 sieht darin einen Choriambus als Stellvertreter eines Diiambus.

**) So auch bei Theognis *βρόκχον* und bei Hipponax *ὄπφις* bei Bergk P. L.

***) Vgl. Studemund Anecd. Var. I p. 214 § 2.

Digitized by Google

Beschränkung gestattet, es darf also auf eine mit vocalisch auslautendem Worte schliessende Periode überall und unter jeder Bedingung eine solche folgen, welche mit einem vocalisch anlautenden Worte beginnt.

Im Inlaute der Periode erschien ein Hiatus nur da zulässig, wo ein Absetzen der Stimme eintrat, insbesondere bei einer Sinnes- oder Cäsurpause; übrigens aber wurde er durch eine völlige oder theilweise Verschmelzung der zusammenstossenden Vocale aufgehoben. Es kommt bei dieser Verschmelzung sowohl auf die Qualität als auf die Quantität der betreffenden Vocale an.

Auslautender kurzer Vocal erleidet vor folgendem vocalischen Anlaut eine Reduction seiner Dauer in dem Masse, dass er nicht mehr eine messbare Silbe bildet, und wird dementsprechend auch in der Schrift in der Regel nicht bezeichnet. Diese Behandlung, welche in einigen Fällen auch einem Diphthong widerfährt, wird in der technischen Sprache *συναλοιφή*, auch *ἔκθλιψις*, gewöhnlich aber Elision genannt.

Auslautender langer Vocal oder Diphthong wird vor vocalischem Anlaute entweder in seiner Quantität bis zur Geltung einer rhythmischen Kürze abgeschwächt, oder er verschmilzt mit ihm zu einem als rhythmische Länge geltenden Mischlaute. Jenes heisst Verkürzung oder schwacher Hiatus; dieses wird je nach der Art, wie die Verschmelzung erfolgt, mit den Namen Krasis, Synizesis oder Synekphonesis und Aphaeresis bezeichnet.

Wir werden im Folgenden zunächst von den verschiedenen Arten der Vocalverschmelzung beim Zusammentreffen im Auslaut und Anlaut handeln, nämlich 1) von der Synaloephe oder Elision, 2) von der Vocalverkürzung oder dem schwachen Hiatus, 3) von der Krasis, der Synizesis, der Aphaeresis, und dann die Bedingungen besprechen, unter denen ein wirklicher Hiatus zugelassen wird.

Scheinbarer Hiatus.

Vorerst jedoch ist zu erwähnen, dass der Zusammenstoss vocalischen Auslautes und Anlautes oft nur ein scheinbarer ist; dies ist der Fall, wenn der Anlaut der ursprünglichen Aussprache gemäss nicht wirklich ein Vocal, wie in der Schrift, sondern vielmehr ein Consonant war (scheinbarer Hiatus).

Hierher gehören die zahlreichen Fälle, wo in der home-

Digitized by Google

rischen Dichtung auf ein vocalisch auslautendes Wort ein solches folgt, das nachweisbar einen Consonanten im Anlaute eingebüsst hat, wenn weder Ausstossung des auslautenden kurzen, noch Verkürzung des auslautenden langen Vocales eintritt, z. B.

A 7 Ἀτρεΐδης τε | ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
A 79 Ἀργείων κρατέει καί | οἱ πείθονται Ἀχαιοί.

Schwund des anlautenden Consonanten ist eingetreten bei zahlreichen Wörtern, die mit *ϝ* und mit *σ*, und bei einigen, die mit Jod begannen, wie oben S. 108 f. bereits erwähnt wurde. Die hiatustilgende Kraft des *σ* und Jod ist für die homerische Dichtung nicht mit Sicherheit zu erweisen*); dagegen war das *ϝ* für sie, wenigstens „in der Zeit der Entstehung und Blüthe des ionischen Epos", noch ein lebendiger Laut und machte seine Wirkung auch darin geltend, dass es auslautende lange Vocale oder Diphthonge in der Hebung und in der Senkung lang erhielt (so 507 bezw. 164mal) und in der Senkung stehende kurze Vocale gegen Ausfall schützte (so 2324mal); vgl. Hartel, Hom. Stud. III, 60 f.:

ἦν τις τοι ϝείπῃσι . . .
ἀλλὰ σύ περ μοι ϝειπέ . . .
τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ϝέπος . . .

Die spätere epische Dichtung bewahrt die alte Tradition auch nach dem Schwinden des Lautes selbst. (Peppmüller, Commentar zu *Ω* p. LXXVII. Rzach, Hesiod. Unters. Prag 1875, p. 41 ff.)

Bei den äolischen Dichtern wird die hiatustilgende Kraft des *ϝ* auch in der Schrift zum Ausdruck gebracht, z. B. Alc. 15 *θέλω τι ϝείπην . . .*, Sapph. 2, 9 *γλῶσσα ϝέϝαγε*; s. Clemm, Curt. Stud. IX, 447 ff. Knös, De digamma p. 320 ff.

Bei den Elegikern und Iambographen hat *ϝ* zwar seine positionsbildende Wirkung verloren, hindert aber sowohl nach langem als nach kurzem Vocale den Hiatus (Renner in Curtius' Studien I, 1, 177). Das Gleiche gilt von Pindar (s. Hartel, Hom. Stud. III, 84 f., der 93mal kurzen, 25mal langen Vocal als durch *ϝ* geschützt nachweist), z. B. Ol. IX, 15 (25) *ἂν Θέμις θυγάτηρ τέ οἱ σώτειρα λέλογχεν.* XIV, 20 *σεῦ ἕκατι· μελαντειχέα νῦν δόμον.*

Doch ist ausdrücklich hervorzuheben, dass weder bei Homer und den späteren Epikern, noch bei den Lyrikern und Elegikern sich Consequenz in diesem hiatustilgenden Gebrauche des *ϝ* zeigt,

*) Vgl. G. Meyer, Gr. Gr. § 215 (217) gegen G. Curtius, Philol. III, 5 u. Etym.[5] 602 ff.

Digitized by Google

sondern vielfach vor mit ϝ anlautenden Wörtern auch Elision des auslautenden Vocals oder Verkürzung eintritt. Hartel zählt bei Homer 324 Fälle von Elision kurzer, 78 von Correption langer Ausgänge auf (III, 68 ff.), Rzach (p. 56) bei Hesiod 40 Fälle von Elision, 18 Fälle von Correption.

Sogar im Drama bewahrt der alte Anlaut von οἷ noch seine hiatustilgende Kraft an manchen Stellen, wie Aesch. Ag. 1147 περιβάλοντό οἱ πτεροφόρον δέμας. Soph. Trach. 650 ἃ δέ οἱ φίλα δάμαρ. Eur. Phoen. 637 ἔθετό οἱ. Cratin. Com. 2 p. 148 (fr. 241 K.) Ἥραν τέ οἱ Ἀσπασίαν τίκτει.

Eine besondere Betrachtung erfordern die Fälle des scheinbaren Hiatus bei den Epikern, wo auslautender kurzer Vocal vor scheinbar vocalischem Anlaut als Länge gemessen erscheint, wie

E 302 σμερδαλέα ἰάχων,

vgl. Θ 321, *Π* 758, *Τ* 41, *Υ* 285. 382. 443, *χ* 81.

E 371 . . . ἀγκὰς ἑλάζετο θυγατέρα ἣν,

vgl. *Z* 192, *Λ* 226, *N* 376.

Ξ 92 ὅστις ἐπίσταιτο ἧσι φρεσὶν ἄρτια βάζειν

und ähnliche, wie ἀπὸ ἕο *E* 343, ἀπὸ ἕθεν *Z* 62 und öfter.

Γ 172 . . . φίλῃ ἑκυρέ.

Hier kann es fraglich erscheinen, ob nicht die ursprüngliche Doppelconsonanz σϝ, wo sie etymologisch feststeht, positionsbildend wirksam wurde, insbesondere bei dem Pronominalstamme σϝε; in anderen Fällen dürfte vielmehr an die Vereinigung des ϝ mit dem vorangehenden Vocale zu einem Diphthong zu denken sein, wie sie auch bei Zusammensetzungen wie ἀπόερση (*Φ* 283), ἀπόερσειε (*Φ* 329) eintrat; s. G. Meyer, Gr. Gr. § 239 (240).

Synaloiphe oder Elision*).

Ein kurzer Vocal im Wortauslaut wird in weitaus den meisten Fällen vor dem folgenden vocalischen Anlaute fast völlig verflüchtigt und darum in der Schrift (in den Codices der Dichter, weniger in Inschriften) meist weggelassen und durch den Apostroph ersetzt, z. B. μυρί' Ἀχαιοῖς, ἄλγε' ἔθηκεν.

Die älteren Techniker, so noch Hephaestion p. 11 W., nennen

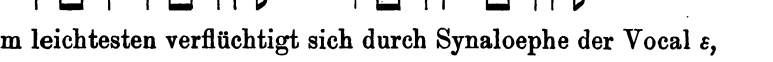
*) Thiersch, Gr. Gr. § 39 u. 164. Spitzner, De versu heroico p. 161 sqq. und Excurs VII zu Il. *Γ* 349. Krüger, Gr. Gr. II, § 12. La Roche, Hom. Unters. p. 110 ff. Ueber die Elision bei den Alexandrinern: Fr. Beneke, Beiträge zur Metrik der Alexandriner I. II (Bochum 1883. 1884).

Digitized by Google

diese Verflüchtigung des Vocals treffend *συναλοιφή*, Verschmelzung, die späteren weniger richtig *θλῖψις* oder *ἔκθλιψις*, Elision. Der die *συναλοιφή* erleidende Vocal wird nämlich, wie Ahrens de crasi p. 1 nachgewiesen hat, keineswegs völlig ausgestossen, sondern nur in dem Grade verkürzt, dass sich seine Zeitdauer im Verhältniss zu den übrigen Silben nicht mehr durch ein bestimmtes rhythmisches Mass ausdrücken lässt. So erklärt es sich, dass die Synaloephe auch bei einer stärkeren Interpunktion, ja sogar beim Personenwechsel im Drama zugelassen wird*), wie Soph. O. C. 883 *XO. ἀλλ' οὐχ ὕβρις τάδ'. KP. ὕβρις, ἀλλ' ἀνεκτέα.* Das Wesen der Synaloephe lässt sich am besten durch die Vorschlagsnote der modernen Musik veranschaulichen. Man sprach

nicht *ἄσσον ἴτ· οὔτε μοι ὕμμες ... οἱ μὲν ἔπειτ ἀναβάντες ...*

sondern *ἄσσον ἴτ᷑· οὔτε μοι ὕμμες ... οἱ μὲν ἔπειτ᷑ ἀναβάντες ...*



Am leichtesten verflüchtigt sich durch Synaloephe der Vocal *ε*, demnächst *o* und *ᾰ*, das *ῐ* widerstrebt derselben in höherem Grade, *υ* wird überhaupt nicht elidirt; dagegen wird in einzelnen Endungen auch der Diphthong *αι* und in seltenen Fällen *οι* zum blossen rhythmischen Vorschlage herabgedrückt.

Das auslautende *ε* kann überall elidirt werden, auch in dem copulativen *ἰδέ* bei Homer, wofür die Elision bestritten wird (*B* 511 *οἱ δ' Ἀσπληδόν' ἔναιον ἰδ' Ὀρχομενὸν Μινύειον*); nur selten geschieht es bei dem Suffix *ζε* (Hes. Sc. 174), in den Dualformen und dem Optativ Aoristi auf *ειε* (La Roche, Hom. Unters. p. 113).

Die Vocale *α* und *o* entziehen sich der Elision in den Formen des relativ-demonstrativen Pronomens (Artikels) *ὁ, τό, τά, ὅ, ᾰ̃* und in der Präposition *πρό*, wo Krasis einzutreten pflegt (s. S. 124), und in den Genetivendungen auf *αο, οιο, εῖο* bei Homer, während Pindar auch hier Elision zulässt (Mommsen, Annot. crit. p. 161).

Das auslautende *ῐ* wird nicht elidirt in *τί, τὶ, περί* (in letzterem nur im äolischen Dialekt); auch im Dativ Singularis sträubt es sich gegen Elision, weil es ursprünglich lang war (Ahrens, Philol. IV [1849], S. 594. La Roche, Hom. Unters. p. 116. Hartel I², 58), und verflüchtigt sich nur selten bei Homer, weshalb alte Grammatiker es hier geschrieben wissen wollten

*) Lachmann, De choricis systematis p. 17 ff.

Digitized by Google

und Synizese annahmen (19 Fälle citirt La Roche, Hom. Unters. p. 126 ff.), z. B. *K* 277, *E* 5

χαῖρε δὲ τῷ ὄρνιθ' Ὀδυσεύς . . .
ἀστερ' ὀπωρινῷ ἐναλίγκιον . . .

Ebenso bei den Lyrikern (Th. Bergk zu Anacr. 17 *παῖδ' ἀβρῇ*, Pind. Ol. IX, 112 *ἐν δαίθ' ὅς*); für die attischen Dichter wird die Elision des dativischen *ι* völlig bestritten von Nauck zu Soph. O. C. 1436 und Trach. 675.

Synaloephe des Diphthongs *αι* haben die Epiker, Lyriker und Komiker manchmal bei den Endungen *μαι*, *σαι*, *ται*, *νται*, *σθαι*, welche auch der Accent als abgeschwächte Längen erweist, z. B. *A* 117 *βούλομ' ἐγώ*, *κ* 385 *πρὶν λύσασθ' ἑτάρους*; nicht aber die Tragiker, bei denen widerstehende Stellen, wie Aesch. Sept. 473, Soph. El. 818, Phil. 1071, Eur. Iph. T. 662, Iph. A. 1141 zu emendiren sind. Ganz vereinzelt findet sich dieselbe in der adjectivischen Form *ὀξεῖαι A* 272 *ὀξεῖ' ὀδύναι*.

Der Diphthong *οι* erleidet zuweilen Synaloephe bei Homer in *μοί*, *σοί*, *τοί*; bei den Tragikern nur in der Interjection *οἴμοι* (dagegen Nauck, Anhang zu Soph. Ai. 354).

Verkürzung des langen Auslauts.

Dem Principe nach dasselbe wie die Synaloephe der auslautenden Kürze ist die Verkürzung der auslautenden Länge vor folgendem vocalischen Anlaute. Wie dort der einzeitige kurze Vocal zur zeitlosen Vorschlagsilbe wird, so verliert hier der zweizeitige lange Vocal die Hälfte seines Werthes und wird zur einzeitigen Kürze. Besonders häufig werden von dieser Verkürzung die diphthongischen Auslaute *αι*, *οι*, *ει* und *ου* betroffen, deren zweiter Bestandtheil, das *ι* oder *υ*, hierbei in einen Halbvocal übergeht, z. B. *Ἄνδρα μοι ἔννεπε, ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος*. s. Hartel, Hom. Stud. III, 41. G. Meyer, Gr. Gr. § 154 (151).

In der epischen Poesie ist diese Verkürzung der auslautenden Länge etwas durchaus Gewöhnliches, sowohl in der ersten als in der zweiten Arsissilbe des Daktylus, ja selbst zweimal innerhalb desselben Fusses, wie

π 217 *φῆναι ἢ αἰγυπιοί . . .*

Am seltensten erscheinen die langen Vocale *η* und *ω* und die uneigentlichen Diphthonge in dieser Weise verkürzt, nämlich nach Hartels (Hom. Stud. II, 331) und Rzachs (Hesiod. Unters. p. 17) Zählungen bei

Digitized by Google

	Homer.	Hesiod.
αι	795mal	400mal
οι	361 „	100 „
ει	81 „	35 „
ου	93 „	74 „
ευ	10 „	2 „
η	41 „	34 „
ῃ	19 „	30 „
ω	30 „	7 „
ῳ	65 „	46 „

In der nachhomerischen Poesie nimmt die Kürzung in ihrer Häufigkeit entschieden ab: schon in der elegischen Dichtung beschränkt sie sich immer mehr auf die diphthongischen Ausgänge; bei den Lyrikern und Dramatikern sind die langen Vocale ῳ ω, ῃ η fast ausgeschlossen, nur Pindar verkürzt noch ῳ nach homerischem Vorbild*). Diese Dichter bleiben dem Vorgange des Epos insofern treu, als sie die Verkürzung der Länge nur in einem durch die Doppelkürze ausgedrückten Takttheile anwenden, also in der Senkung des Daktylus oder Anapäst, des Ionikus und Choriambus, in der aufgelösten Hebung des Anapäst, Iambus und Trochäus; endlich in den Auflösungen des Päon und Dochmius**), niemals aber in der einzeitigen Senkung des Iambus oder Trochäus; daher war Pind. Pyth. VIII, 96 nicht zu dulden ἄνθρωποϊ, ἀλλ' ὅταν αἴγλα ..., sondern ἄνθρωπος nach Plut. de cons. 6 zu schreiben.

Zweisilbige Senkung:

Soph. O. R. 155 ἀμφὶ σοὶ ἀζόμενος κτλ.
ib. 172 χθονὸς αὔξεταϊ οὔτε τόκοισιν.
O. C. 143 Ζεῦ ἀλεξήτωρ, τίς ποτ' ὁ πρέσβυς;
Pind. Pyth. I, 1 Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων.
Ol. IX, 29 ἐγένοντ', ἐπεὶ ἀντίον.
Aesch. Suppl. 1020 πολιούχους τε καὶ οἳ χεῦμ' Ἐρασίνου.

Aufgelöste Hebung:

Eur. Med. 1085 ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μοῦσα καὶ ἡμῖν.
Soph. O. R. 167 ὦ πόποϊ, ἀνάριθμα γὰρ φέρω,

vgl. El. 164 ὅν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ' ἄτεκνος, Phil. 854

*) Bei ihm sind diphthongische Ausgänge 140mal, langvocalische nur 27mal verkürzt nach Hartel, Hom. Stud. III, 8 f.

**) Vgl. Seidler, De vers. dochm. p. 97 ff.

Digitized by Google

μάλα τοῖ ἄπορα, Trach. 847 *ἦ ποῦ ἀδινῶν χλωράν*, O. C. 207 *ὦ ξένοϊ, ἀπόπτολις*.

Pind. Ol. II, 91 (83) *πολλά μοι ὑπ' ἀγκῶνος κτλ.*
Aesch. Eum. 244 *ὄρα ὄρα μάλ' αὖ.*
Soph. O. R. 686 *φαίνεται ἔνθ' ἔληξεν.*
ib. 661 *Ἅλιον ἐπεὶ ἄθεος.*

Krasis.

Die Verschmelzung des auslautenden Vocals mit dem anlautenden wird Krasis (*κρᾶσις*) genannt, wenn sie auch durch die Schrift ausgedrückt ist. Durch Krasis werden nur eng zusammengehörige Wörter wie Artikel und Nomen, Präposition und Verbum mit einander verschmolzen, nie aber durch Interpunction getrennte wie bei der Elision, weil die Vereinigung hier eine viel innigere ist. Der auslautende Vocal ist meist ein langer, ein kurzer nur bei den von der Elision ausgeschlossenen Formen des Artikels und Pronomens ὁ, τό, τά, ὅ, ἅ und der Präposition *πρό* in Zusammensetzungen. Ausserdem kommen noch in Betracht die anderen Formen des Artikels und Relativpronomens, welche vocalisch auslauten, die Partikeln *καί*, *τοί*, *μέντοι*, *οὔτοι*, *ἤτοι* und die Interjection ὦ. Vereinzelt stehen die Krasen *ἐγᾦδα*, *ἐγᾦμαι*, *ἐγᾠχόμην*, die von *ἐμοί*, *μοί* und *σοί* mit dem Anlaute *ἐ* (*ἐμοὔστι* Soph. Phil. 812, *μοὐστὶν* Aesch. Choeph. 120, *σοὐστὶ* Aesch. Eum. 873) und manche bei den Komikern, wie *τυχἀγαθῇ* Arist. Av. 436. 670 u. s.

Bei Homer ist die Krasis selten**) (*οὐμός Θ* 360, *ωὐτός E* 396, *καὐτός Z* 260. *ξ* 282, *χἠμεῖς B* 238, *τἆλλα Λ* 465 u. ö., *ὥριστος Λ* 288. *κ* 539, aber nicht *κἀγώ*, sondern *καὶ ἐγώ* wie *Δ* 40, nicht *προύχοντι*, *προύφαινον*, *προύπεμψε* u. dgl., sondern *προέχοντι* (wie *κ* 99), *προέφαινον*, *προέπεμψε* ist hier zu lesen***)). In der späteren Dichtung tritt sie häufiger auf, aber bei den daktylischen Dichtern noch mit gewisser Beschränkung†). Dagegen ist sie häufig bei den Attikern, besonders im Dialog, weniger in den lyrischen Theilen des Dramas††); mit besonderer Vor-

*) H. L. Ahrens, De crasi et aphaeresi. Stolberg 1845. Curtius, Stud. I, 2, 279 ff. Albert Lucius, De crasi et aphaeresi (Diss. Philol. Argent. IX) 1885.

**) La Roche, Hom. Unters. p. 283 ff. Hartel, Hom. Stud. III, 47.

***) Nauck, Mélanges gréco-rom. IV, 94 f. V, 173. Aber *ω* 360 ist *προύπεμψε* durch den Vers gefordert.

†) Renner, Curt. Stud. I, 1, 197 ff.

††) Wecklein, Studien zu Aeschylus p. 10 ff.

Digitized by Google

liebe wendet sie die Komödie an, welche die Sprache des gewöhnlichen Lebens nachbildet.

Synizesis und Aphaeresis.

Die Verschmelzung eines auslautenden langen Vocals oder Diphthongen mit vocalischem Anlaute wird, wenn sie blos in der Aussprache vollzogen, nicht aber in der Schrift angedeutet wird, als Synizesis oder Synekphonesis bezeichnet, z. B. *ἐπεὶ οὐ*. Bei Homer beschränkt sich die Synizesis auf wenige Fälle: insbesondere sind es die Wörtchen *δή*, *ἦ*, *ἤ*, *μή*, *ἐπεί* und *ὦ*, welche bei ihm mit einem folgenden vocalisch anlautenden Worte zusammengesprochen werden. Am häufigsten ist *δὴ αὖ* oder *δὴ αὖτε* (15mal) und *ἦ οὐ* (11mal) mit Synizesis zu sprechen, z. B. *A* 340 und *E* 394; *ἐπεὶ οὐ* findet sich so *N* 777, *δ* 352, *λ* 249, *υ* 227. Vereinzelt stehen *α* 226 *εἰλαπίνη ἠὲ*, *ω* 247 *ὄγχνη οὐ*, *ϱ* 375 *ὦ ἀϱίγνωτε*. Aber *B* 651 ist *Ἐνυαλίῳ ἀνδϱεϊφόντῃ* mit halbvocalischem *ι* und Verkürzung des *ῳ* zu lesen, und die beiden Stellen *P* 89 und *Σ* 458 sind durch Emendation zu berichtigen: *ἀσβέστῳ· οὐδ' νἷα λάθ' Ἀτϱέος ὀξὺ βοήσας* (Barnes statt *νἷον λάθεν*) und *νἷί μοι ὠκυμόϱῳ* (Bentley statt *νἷεῖ ἐμῷ ὠκυμόϱῳ*). — Häufig ist dagegen die Synizesis im attischen Drama, sowohl in der Komödie als in der Tragödie, jedoch nicht in den lyrischen Theilen, wo sie nur eine beschränkte Anwendung findet.

Der Krasis und Synizesis der auslautenden Länge steht die Elision oder Synaloephe der auf die auslautende Länge folgenden anlautenden Kürze, gewöhnlich Aphaeresis*) oder Elisio inversa genannt, gegenüber. Wie die Elision wird auch sie gewöhnlich in der Schrift zum Ausdruck gebracht, z. B. *ἃ μὴ 'θανες*, aber gerade wie bei jener ist auch hier nicht an ein völliges Schwinden des kurzen Vocales zu denken, sondern nur an ein Herabsinken desselben zur unmessbaren Grösse, weshalb sie denn auch wie die Elision zwischen zwei durch Interpunction getrennten Wörtern eintreten kann. Eur. Rhes. 157 *ἦξω· 'πὶ τούτοις*, Iph. A. 719 *μέλλω· 'πὶ ταύτῃ*.

Die Aphaeresis trifft fast ausschliesslich das anlautende *ε*, nur vereinzelt das anlautende *ἀ*; sie tritt nur nach langem resp. diphthongischem Auslaut, besonders nach *η*, *ῃ*, *ω*, *ου*, seltener nach

*) Vgl. Krüger, Gr. Gr. II, 14. 8. 9.

Digitized by Google

ᾱ, ει, αι, οι, ευ ein. Am gewöhnlichsten wird von ihr betroffen der Anlaut der Pronominalformen ἐγώ, ἐμοῦ, ἐμοί, ἐμός, ἐμαυτοῦ, ἐκεῖνος, der Präpositionen ἐς, ἐν, ἐκ, ἐπί und der augmentirten Verbalformen. Ist der anlautende Vocal ein ἄ, so schwanken die Ausgaben zwischen Synizesis und Aphaeresis, z. B. Aesch. Suppl. 725 μὴ ἀμελεῖν und μὴ 'μελεῖν. — Bei Homer kommt die Aphaeresis noch nicht vor, denn *A* 277 ist Πηλείδη θέλ' und o 317 ὅττι θέλοιεν zu schreiben; *I* 654, *Λ* 608, δ 71 sind die vollen Formen ἐμῇ, ἐμῷ (mit Verkürzung der voraufgehenden Länge) vorzuziehen. Bei den äolischen Dichtern und Anakreon ist sie nur selten, vgl. Sapph. fr. 2, 15, Anacr. fr. 21; dagegen sehr häufig im Dialog des attischen Dramas.

Wirklicher Hiatus.

Wenn der vocalische Auslaut mit dem vocalischen Anlaut keine Verschmelzung erfährt, sondern beide neben einander in voller Selbständigkeit gesprochen werden, ist ein wirklicher Hiatus vorhanden. Die Zulassung eines solchen ist bei allen Dichtern, mag nun der auslautende Vocal ein langer bezw. ein Diphthong oder ein kurzer sein, auf ein enges Gebiet beschränkt, am häufigsten findet er sich bei Homer und den nachhomerischen Epikern, am seltensten bei den attischen Dichtern und bei Nonnos und seinen Nachahmern.

Die natürlichste und begründetste Entschuldigung des Hiatus ist eine jede, wenn auch noch so kleine, Unterbrechung der Continuität der Rede, wie sie innerhalb der rhythmischen Periode durch die Cäsur und den Gliedschluss gegeben ist, ferner aber auch im dramatischen Dialog nicht nur durch den Personenwechsel, sondern schon durch blosses Absetzen der Stimme bei stärkerer Interpunction und nach lebhafterem Ausruf herbeigeführt wird.

Die Cäsur entschuldigt den Hiatus, zumal wenn sie sich mit einer Sinnespause verbindet, im epischen Hexameter nicht blos, wenn der Auslaut in der Hebung steht und eine Länge ist, sondern auch wenn er in der Senkung steht und eine Kürze ist. Ersteres ist der Fall bei der Penthemimeres, Trithemimeres und Hephthemimeres:

A 34 'Αλλ' οὐκ Ἀτρείδῃ | 'Αγαμέμνονι ἤνδανε θυμῷ.
B 451 ὀτρύνουσ' ἰέναι. | ἐν δὲ σθένος ὦρσε ἑκάστῳ.
A 441 πατρὶ φίλῳ | ἐν χερσὶ τίθει καί μιν προσέειπεν.

Digitized by Google

I 341 *Ἀτρεΐδαι; | ἐπεὶ ὅστις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων.*
B 809 *πᾶσαι δ' ὠίγνυντο πύλαι, | ἐκ δ' ἔσσυτο λαός.*
ζ 77 *παντοίην, ἐν δ' ὄψα τίθει, | ἐν δ' οἶνον ἔχευεν,*

letzteres bei der *τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον* und der bukolischen Cäsur:

A 569 *καὶ ῥ' ἀκέουσα καθῆστο | ἐπιγνάμψασα φίλον κῆρ.*
B 315 *μήτηρ δ' ἀμφεποτᾶτο | ὀδυρομένη φίλα τέκνα.*
B 218 *κυρτώ, ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε· | αὐτὰρ ὕπερθε.*
E 221 *ἀλλ' ἄγ' ἐμῶν ὀχέων ἐπιβήσεο, | ὄφρα ἴδηαι.*

Nur ausnahmsweise erscheint vor der Penthemimeres eine Kürze statt der Länge als Auslaut im Hiatus:

ι 366 *Οὔτις ἐμοίγ' ὄνομα, | Οὔτιν δέ με κικλήσκουσιν,*

nicht häufig vor der *βουκολική* eine Länge in der Senkung des 4. Fusses:

Φ 51 *ἡ δ' ἄρ' ἐφ' ὑψηλῆς σανίδος βῆ· | ἔνθα δὲ χηλοί.*
X 386 *δικτύῳ ἐξέρυσαν πολυωπῷ· | οἱ δέ τε πάντες.*

Im elegischen Verse hingegen, dem sog. Pentameter, ist der Hiatus am Ende des ersten Kolons ausgeschlossen, während die Kürze statt der Länge manchmal zugelassen wurde (Mar. Vict. 110, Diom. 503 K.); erst die späteren Griechen, wie Gregor von Nazianz, gestatteten den Hiat an dieser Stelle. Ebensowenig dulden ihn der trochäische und der iambische Tetrameter in der Cäsur, noch weniger der iambische Trimeter.

Dagegen findet sich in den strengen anapästischen Hypermetern nicht eben selten Hiatus am Gliedschlusse, trotzdem dass für sie das Gesetz der *συνάφεια* gilt. Doch stellt es sich heraus, dass hier fast immer die durch den Personenwechsel herbeigeführte Unterbrechung das entschuldigende Moment bildet, so z. B.

Soph. O. C. 170 OI. *Θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ; |*
AN. *ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾶν.*
v. 1757 f. AN. *προσιδεῖν αὐταὶ πατρὸς ἡμετέρου. |*
ΘΗ. *ἀλλ' οὐ θεμιτόν.*
Eur. Alc. 78 ΗΜ. *τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου; |*
ΗΜ. *ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδείς.*

Aesch. Ag. 794. 1522, Eum. 314 sind emendirt.

Auch Declamationspausen, wie sie insbesondere nach Interjectionen, Ausrufungen, Anreden u. dgl. eintreten, rechtfertigen oder entschuldigen den Hiatus, da sie ein Absetzen der Stimme (Kehlkopfsverschluss) nöthig machen. Reich an solchen Exclamationen ist die Tragödie, besonders in den Kommoi und Threnoi.

Digitized by Google

Aesch. Pers. 931 *ὅδ' ἐγώ,* | *οἰοῖ,* | *αἰακτός.*
ib. 1004 *ἰή, ἰή, ἰώ, ἰώ.*
ib. 1017 *ὀρῶ, ὀρῶ.*
Soph. Antig. 1328 *ἴτω, ἴτω* *).

Hierher gehören auch Fälle aus anapästischen Hypermetern wie Soph. O. C. 188

OI. *ἄγε νυν σύ με, παῖ,* | *ἵν' ἂν εὐσεβίας . . .*

Eur. fr. 114 = Arist. Thesm. 1065 *ὦ νὺξ ἱερά,* | *ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις.* Arist. Thesm. 776 *ὦ χεῖρες ἐμαί,* | *ἐγχειρεῖν χρή.* und aus dochmischen Perioden wie Aesch. Sept. 96 *ἰὼ μάκαρες εὔεδροι,* | *ἀκμάζει βρετέων.* Eum. 146 *δυσαχές, ὦ πόποι,* | *ἄφερτον κακόν.*

Auch im Trimeter findet sich dieser Hiatus Aesch. Ag. 1255 f.

παπαῖ· | *οἷον τὸ πῦρ ἐπέρχεται δέ μοι·*
ὀτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον, οἵ, | *ἐγώ,* | *ἐγώ.*

Gegenüber diesen durch eine Unterbrechung der Stimmcontinuität gerechtfertigten Arten des Hiatus stehen die Fälle desselben, wo seine Entschuldigung in der Natur des Auslautes zu suchen ist. Hier kommen vornehmlich die langen Vocale und Diphthongen, dann aber auch die nicht elidirbaren kurzen Vocale (s. S. 121) in Betracht.

Wenn ein langer Vocal oder Diphthong im Wortauslaut vor vocalischem Anlaute weder mit demselben verschmilzt noch vor ihm verkürzt wird, sondern seine Länge behauptet, so ist dies allerdings ein Verstoss gegen das Gesetz der sprachlichen *συνάφεια*, ein wirklicher Hiatus, doch findet sich dieser Hiatus in der epischen Poesie häufig genug und zwar besonders oft, wenn der lange Auslaut den schweren Takttheil, die Vershebung, bildet. Diesen Hiatus muss also das Ohr des epischen Sängers nicht unangenehm empfunden haben, was sich aus dem langsamen und abgemessenen Vortrag des Epos erklärt. Bei der Zulassung desselben kam es übrigens nicht, wie C. A. Hoffmann Quaest. hom. p. 53 ff. meinte, auf die grammatische Function der Endungen an, sondern vielmehr auf die Festigkeit des Vocals,

*) Doch tritt sowohl bei Interjectionen als bei wiederholten Wörtern infolge schnellen Zusammensprechens oft auch Verkürzung des langen Anlautes ein, z. B. Soph. Antig. 1332 *ὕπατος· ἴτω ἴτω* ∪ ⏑ ⏑ ∪ –. ib. 1265 *ὤμοῖ ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.* Aesch. Eum. 247 *ὄρᾶ ὄρα μάλ' αὖ.* Prom. 575 *ἰὼ ἰὼ πόποι.*

Digitized by Google

ganz unabhängig davon, ob er einem Nomen oder einem Verbum oder einer Partikel angehört, und in zweiter Linie auf den Nachdruck, den er im Zusammenhange der Rede erhielt. Am meisten Festigkeit besassen die Vocale η, η, ω, φ, welche sich infolge dessen am häufigsten im Hiatus finden, während die Diphthonge $\alpha\iota$, $o\iota$, $\varepsilon\iota$ weit häufiger der Verkürzung unterliegen (s. S. 123). Es ist natürlich, dass sich in der Hebung des Verses unter dem Schutze des Ictus der lange Vocal am leichtesten erhält und zwar nicht nur an den oben besprochenen Cäsurstellen, sondern auch anderwärts, z. B. in der 5. Hebung:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω | Ἀχιλῆος.

Aber auch in der Senkung bewahrt der lange Vocal, allerdings weit seltener, seine Zweizeitigkeit. Hartel, Hom. Stud. II, 346 ff. hat 166 Fälle derart im Homer gefunden, von denen 64 dem 1., 43 dem 4., 35 dem 3. und 24 dem 2. Fusse angehören.

E 685 *κεῖσθαι, | ἀλλ' ἐπάμυνον, ἔπειτά με καὶ λίποι αἰών.*
Θ 120 *υἱὸν ὑπερθύμου Θηβαίου | Ἠνιοπῆα.*
Λ 151 *ἢ ὁδὸν ἐλθέμεναι ἢ | ἀνδράσι ἴφι μάχεσθαι.*
Δ 412 *τέττα, σιωπῇ | ἧσο, ἐμῷ δ' ἐπιπείθεο μύθῳ.*

Besonders häufig sind es einsilbige, nicht selten stark betonte Wörtchen, welche in der Hebung wie auch in der Senkung Hiatus bilden, namentlich oft $\tilde{\eta}$ und $\tilde{\eta}$, demnächst $\sigma\tilde{\omega}$, $o\tilde{\upsilon}$, $\tau o\tilde{\upsilon}$, $\varepsilon\tilde{\upsilon}$, $\kappa\alpha\acute{\iota}$, $\mu\acute{\eta}$, $\varepsilon\acute{\iota}$, $\mu o\iota$, $\tau o\iota$, $o\acute{\iota}$. Nicht selten kommt auch noch die Interpunction hinzu, um den Hiatus weniger empfindlich zu machen.

Bei den Lyrikern und Dramatikern ist das Gebiet dieses Hiatus ein ungleich beschränkteres. Pindar steht dem homerischen Gebrauche noch erheblich näher, doch ist die Zahl der Längen*) vor einem vocalischen Anlaut bei ihm schon sehr gering. Den schweren Takttheil eines Daktylus resp. Anapäst bildet der lange Auslaut:

Ol. I, 103 *παντὶ ῥοτῷ· | ἐμὲ δὲ . . .*
Isth. I, 61 *Ἡροδότῳ | ἔπορεν.*
Ol. VI, 82 *ἐπὶ γλώσσᾳ | ἀκόνας.*
Nem. VI, 24 *Σωκλείδα, | ὃς ὑπέρτατος.*
ib. 25 *Ἀγησιμάχῳ | υἱέων γένετο;*

*) Die kurzen Vocale im Auslaute vor vocalisch beginnenden Wörtern Ol. V, 11 *τε Ὤανιν*, Ol. VII, 78 *τε Ἰάλυσον*, Ol. V, 18 *ῥέοντα Ἰδαῖον*, Ol. VIIII, 112 *δαιτὶ Ἰλιάδα*, Isth. I, 8 *ἁλιερκέα Ἰσθμοῦ*, ib. I, 32 *Ποσειδάωνι Ἰσθμῷ* sind wohl durch den Anlaut (*F*) geschützt.

Digitized by Google

den eines Iambus:

Ol. III, 30 *Ὀρθωσίᾳ | ἔγραψεν*;

den leichten eines Spondeus:

Isth. I, 16 *ἦ Καστορείῳ | ἦ . . .*

Das Fortwirken der für das Epos geltenden Normen zeigt sich im Drama in Fällen wie

Soph. El. 157 *οἷα Χρυσόθεμις ζώει καὶ | Ἰφιάνασσα.*
ib. 148 *ἃ | Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται.*
Trach. 1010 *ἥπταί μου τοτοτοῖ, | ἦδ' αὖθ' ἕρπει . . .*
Ant. 967 *ἀκταὶ Βοσπόριαι | ἰδ' ὁ Θρῃκῶν ἄξενος,*

die freilich ziemlich vereinzelt dastehen.

Der Hiatus bei kurzem Vocale im Auslaute findet sich — von den oben besprochenen Fällen abgesehen — meist nur da, wo der kurze Vocal die Elision nicht zulässt, so besonders bei den Wörtern auf *ν*, wie *ἄστυ, αἰπύ, σύ, ἐύ*, bei den Pronomina *ὁ, τό, τά, τί, τὶ, ὅτι*, der Präposition *περί*, den Genetiven auf *οιο, ειο, αο* im Homer; bei den Komikern auch in der Verbindung *οὐδὲ εἷς, οὐδὲ ἕν, μηδὲ εἷς, μηδὲ ἕν.*

§ 19.

Vocal vor folgendem Vocale im Wortinlaute.

Das Zusammentreffen zweier Vocale wurde auch im Wortinnern wegen der Nöthigung zu neuem Ansetzen der Stimme als etwas Lästiges und Anstössiges empfunden und durch völlige Zusammenziehung oder theilweise Verschmelzung der beiden Vocale oder durch Ausstossung des einen nach Möglichkeit beseitigt. Allerdings erscheinen, zumal in der älteren Dichtung, sehr viele inlautende Hiate, aber bei weitem die meisten sind nur für das Auge vorhanden, nicht auch in der Aussprache wirklich zur Geltung gekommen, so lange die erst später völlig geschwundenen Spiranten *ϝ, j* und *σ* noch in höherem oder geringerem Grade hörbar wurden. Insbesondere hob in der homerischen Dichtung der in der Zeit ihrer Entstehung noch lebendige Laut *ϝ* den inlautenden Hiatus in zahlreichen Fällen auf, die in der Schrift sich berührende Vocale und in der späteren Sprachentwickelung Zusammenziehung zeigen wie *ὅις, πάις, Ἀτρεϊδης, ἔειπεν, ἀέκων* u. dgl. Aber auch intervocalisches Jod und Sigma werden bei Homer wenigstens noch als leiser Hauch empfunden worden sein, der genügte, um den Uebergang von Vocal zu Vocal zu vermitteln.

Digitized by Google

Dem Einflusse dieser Spiranten ist die oft als rein metrische Dehnung angesehene Längung eines kurzen Vocals*) vor folgendem Vocale im Wortinnern (vgl. oben S. 120) zuzuschreiben, wie sie sich zeigt in *Ἄιδος* _ ∪ ∪ *Γ* 322, *Z* 284, *Υ* 336, *ἀείδῃ ϱ* 519, *ἄιον O* 252, *ἄιε K* 532, *ἄεσα γ* 151, *τ* 342, *ἀπόέρσῃ Φ* 283, *ἀπόέρσειε Φ* 329, *ἀπόειπών T* 35, *φάεα* öfters, *ὅιες ι* 425, *ὁέτεας B* 765. Hier wurde der Halbvocal *ϝ* mit dem ersten Vocal zu einem Diphthong vereint, wie dies in der Schrift zum Ausdruck gebracht ist in *αὐέρυσαν*, *εὗαδεν* und *αὐίαχοι N* 41. Das halbvocalische *ι̯* aber verband sich mit vorausgehenden vocalischem *ι* zu *ῑ* in *ἱρός*, *μηνῑ́ω* und den Comparativen auf *ῑων**). Vgl. Hartel, Hom. Stud. III, 24 f. G. Meyer, Gr. Gr. § 240. 146.

Wie beim Zusammenstoss eines auslautenden langen Vocals, besonders eines Diphthongen, mit vocalischem Anlaute durch Verkürzung des langen Auslautes der sonst entstehende Hiatus beseitigt wird, so geschieht dies häufig auch beim Vocalzusammenstoss im Innern eines Wortes. Auch hier sind es vornehmlich die Diphthonge, welche eine solche Verkürzung erfahren, und zwar namentlich die mit *ι* gebildeten Diphthonge *οι*, *αι*, *ει*, *υι*, seltener *ευ* und *ου*, nicht häufig die langen Vocale *ω* und *η*.

Die Kürzung des diphthongischen Lautes erfolgt auch hier durch Uebergang des *ι* in halbvocalisches *ι̯*, des *υ* in halbvocalisches *u̯*, während *ω* und *η* nur eine Reduction ihres quantitativen Werthes erleiden.

Bei Homer wird *οι* in dieser Weise verkürzt in *οἷος N* 275, *Σ* 105, *η* 312, *υ* 89, *αι* in *ἔμπαιος υ* 379, *χαμαιεῦναι Π* 235, *χαμαιευνάδες κ* 243, *ξ* 15, *υι* in *υἱός E* 612, *Z* 310, *H* 47 und öfter, *ει* vielleicht in *βαθείης E* 142, *O* 606 und *ὠκεῖα* (öfters), wo jetzt *βαθέης* und *ὠκέα* geschrieben ist, *ευ* in *ἐδεύησεν Σ* 100 nach L. Meyer und Hartel, *ω* nur *ξ* 303 in *ἥρωος* (vielleicht auch *ἥρῳ̃ι H* 453, *ϑ* 483 mit Nauck), *η* in *βέβληαι Λ* 380. — Hesiod verkürzt *αι* in *γαιήοχος*, Pindar *αι* in *γαιαόχῳ* Ol. XIII, 78, *αἰόλει* Pyth. IV, 233, *οι* in *τοιαῦτα* Pyth. VIII, 55, *ποίᾳ* Pyth. VIII, 20, *παντοίων* Nem. V, 25, *υἱ* in *υἱέων* Nem. VI, 23, öfters auch *ει* in Formen wie *ἱππείῳ*, *λατρείαν*, *εὐμενείᾳ*, *δουλείας* u. dgl.,

*) Ebenso erklärt Hartel, Hom. Stud. III, 44 die Länge des *ι* in den Substantiven *ἀτιμίη*, *ἀκομιστίη*, *ἱστίη*, *κακοεργίη*, *ἀεργίη*, *ὑπεροπλίη*, *προθυμίη*, *ὑποδεξίη*, *Ὑπερησίη*, während G. Meyer, Gr. Gr. § 113 für sie *ει* statt *ῑ* und späteres *ῐ* als ursprünglich annimmt.

Digitized by Google

εν in *ἰχνεύων* Pyth. VIII, 35, *ἔχεναν* Isth. VII, 58 (s. Hartel, Hom. Stud. III, 21).

Bei den attischen Dichtern wird oft *οι* zu *οᾰ* verkürzt in dem Verbum *ποιεῖν* und den Pronomina *τοιοῦτος*, *τοιόσδε*, *οἷος*, *ποῖος*, *αι* in den Adjectiven *δείλαιος*, *γεραιός*, *παλαιός*; gelegentlich aber auch in anderen Fällen, z. B. in *οἰωνούς* Soph. El. 1058, *Ἰδαίαν* Eur. Andr. 275, *φιλαθήναιος* Arist. Vesp. 282.

Die Vereinigung zweier Silben im Wortinnern, von denen die erste vocalisch ausgeht, die zweite vocalisch anlautet, zu einer einzigen langen Silbe wird ebenso wie beim Zusammenstoss zweier Wörter Synizesis genannt, wenn sie nur in der Aussprache, nicht auch in der Schrift zum Ausdruck kommt. Sie tritt besonders häufig ein, wenn der erste Vocal ein *ε*, seltener wenn er ein *ι*, *υ*, *α* oder *ο* ist. In vielen dieser Fälle erfolgt die Vereinigung durch Uebergang dieses Vocals in einen halbvocalischen Laut, so wenn auf das *ε* ein langer Vocal folgt wie in *πόλεως*, *Μενέλεως*, *Πηλειάδεω*, ferner bei *ι* oder *υ* in Fällen wie *Ἰστίαια B* 537, *Αἰγυπτίη I* 382 (*δ* 83. 127. 229, *ξ* 263. 286), *πόλιος*, *πόλιας* (*B* 811, *Φ* 567, *ϑ* 560. 574), *Ἠλεκτρύωνος* Hesiod. Sc. 3, *γενύων* Pind. Pyth. IV, 225, *κυανωπίδων* Aesch. Pers. 559, *Ἐρινύων* Eurip. Iph. T. 931.

In anderen Fällen ist die Synizesis im Wortinlaute nur eine Vorstufe der Contraction, so in den homerischen Declinationsformen auf *εα* wie *ϑεοειδέα*, *Εὐπείθεα ω* 523 und in Conjugationsformen wie *ἠνώγεα ι* 44, *κ* 263, *ἴσχεο*, *ἠρίθμεον*, *ἐθρήνεον* oder, wenn der erste Vocal ein *α* ist, wie in *ἀέλιος*, *τετράορον*, *τιμάορος*, *χρυσάορα* bei Pindar.

Die inlautende Synizese ist häufig in allen Theilen des Dramas und wird in den Canticis mit besonderer Freiheit angewendet; jedoch Aristophanes macht — abgesehen von den Stellen, wo er Homer oder die Tragiker vor Augen hat — nur selten von ihr Gebrauch. — Vgl. über die Synizese bei Homer J. Menrad, De contractionis et synizeseos usu hom. Monach. 1860; bei den Tragikern J. Rumpel, Philologus XXVI. (1867) S. 241 ff. und Chr. Baier, Animadvv. in poet. trag. graecos. Cassellis 1874.

§ 20.

Wortende. Satzende.

Aristoxenus lässt in der oben S. 95 erörterten Stelle nicht blos die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze als die

Digitized by Google

die Zeit in bestimmte Abschnitte bringenden *μέρη λέξεως* gelten. Also nicht blos die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze sind als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon für den Rhythmus von Wichtigkeit. Es kann dies natürlich nur in so weit der Fall sein, als das Wortende und Satzende mit dem Ende bestimmter rhythmischer Abschnitte zusammenfallen muss.

1. Eine jede Periode (Vers, Metron, Hypermetron) muss mit einem vollen Worte auslauten: nie darf ein Wort zwischen zwei Perioden getheilt sein. Hephaestion p. 16 W. und Heliodor (Schol. z. Heph. p. 143) lehren mit denselben Worten: *πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν*; vgl. Eustath. zu Ξ 173 *κατὰ τοὺς παλαιοὺς πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν*; Mar. Vict. 56 K. omnis autem versus ab integra parte orationis incipit et in integram desinit. Hierbei gilt dem Dichter das Enklitikon als ein integrirender Bestandtheil des vorausgehenden Wortes, auf welches es den Ton geworfen hat; es kann daher mit *τέ*, *τοί*, *γέ*, *κέ*, *ποί*, *πού*, *μοί* ein *μέτρον* schliessen, aber es darf damit kein Metron beginnen*). Ebenso verhält es sich auch mit anderen postpositiven Wörtern wie *δέ*, *γάρ* u. s. w.

Ein Verstoss gegen diese Norm, welche auch für die moderne Poesie als unverbrüchliches Gesetz gilt, erscheint lächerlich, daher erklärt es sich, dass die komische Poesie Verse mit Wortbrechung am Schluss absichtlich gebildet hat, um durch das Ungewöhnliche eine possenhafte Wirkung zu erreichen**); doch ist dies wohl nur in äusserst seltenen Fällen geschehen, wie z. B. von Eupolis in den Baptai fr. 73 K.:

ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ προ-
βούλευμά βαστάζουσι τῆς πόλεως μέγα.

Einige Male ist auch *διὰ τὴν τῶν ὀνομάτων ἀνάγκην*, wie Hephaestion p. 16 sagt, ein dem Metrum widerstrebender Eigenname, welcher nothwendig in einem elegischen Distichon gebraucht werden musste, unter zwei Verse vertheilt, so von Simonides fr. 131 B. der Name *Ἀριστογείτων*:

---

*) Vereinzelte Ausnahmen notirt Boeckh de metris Pindari III, 22.

**) Vergleiche in deutscher komischen Dichtung:

So wusste sich auch in seinem grössten
Ungelücke Hieronymus zu trösten,
und war froh, dass er mit hei-
ler Haut den Bauern entgangen sei.

Digitized by Google

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἡνίκ' Ἀριστογείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος,

von Nikomachos der Name *Ἀπολλόδωρος*:

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀνὴρ Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλόδωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων,

und auf einer Inschrift der Name *Νικομήδης*:

θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικομήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Eine weitere Ausnahme von dieser Norm bildet die sogenannte Episynaloephe, von welcher der Scholiast zu Hephaest. p. 144 und Athenaeus X p. 543 sprechen. Sie tritt ein, wenn ein auslautender kurzer Vocal am Versschluss vor folgendem vocalischen Anlaute im Anfang des nächsten Verses elidirt wird, also wenn *συναλοιφή* im Aus- und Anlaute zweier aufeinanderfolgender Verse stattfindet („*ἐπισυναλοιφὴ διὰ τὸ συνάπτεσθαι τὸ σύμφωνον τῷ ἐξῆς ἰάμβῳ ἤτοι τῷ στίχῳ*"). Diese Freiheit wird seit der Zeit des peloponnesischen Krieges für den Trimeter zugelassen, am häufigsten von Sophokles, der dieselbe, wie Athenaeus a. a. O. sagt, zuerst in seinem Oedipus Rex nach dem Vorgange des Kallias angewandt hat. Daher heisst sie auch (schol. Heph.) das *εἶδος Σοφόκλειον*.

O. R. 29 *ὑφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμεῖον· μέλας δ'*
Ἅιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.
332 *ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ· τί ταῦτ'*
ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.
785 *κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἑτερπόμην. ὅμως δ'*
ἔκνιζέ μ' ἀεὶ τοῦθ'· ὑφεῖρπε γὰρ πολύ.
791 *ὡς μητρὶ μὲν χρείη με μιχθῆναι, γένος δ'*
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὀρᾶν.
1184 *ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'*
οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὕς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.
1224 *οἷ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ'*
ἀρεῖσθε πένθος, εἴπερ ἐγγενῶς ἔτι.
El. 1017 *ἀπροσδόκητον οὐδὲν εἴρηκας· καλῶς δ'*
ἤδη σ' ἀπορρίψουσαν ἀπαγγελλόμην.

Sophokles trennt hier durchgängig und sicher in bewusster Absicht den der Episynaloephe vorausgehenden sechsten Iambus des Trimeters durch Interpunction von den fünf übrigen Iamben ab, so dass also der durch Episynaloephe vereinte An- und Auslaut der beiden Verse auch dem Gedankenzusammenhange nach verbunden sind und im Vortrage sich eng aneinander schliessen. In zwei anderen Stellen

Digitized by Google

Ant. 1031 *εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω· τὸ μανθάνειν δ'*
ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι.
O. Col. 17 *δάφνης, ἐλάας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ'*
εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες,

ist die absondernde Interpunction nicht vor dem letzten Einzelfusse, sondern vor der letzten Dipodie angewendet. Nicht beachtet ist sie

O. Col. 1164 *σοὶ φασὶν αὐτὸν ἐς λόγους ἐλθεῖν μολόντ'*
αἰτεῖν ἀπελθεῖν τ' ἀσφαλῶς τῆς δεῦρ' ὁδοῦ.

Die Episynaloephe findet sich nicht bei Euripides (Iph. T. 968 ist *τ'* am Versschluss zu tilgen), wohl aber bei Aristophanes Ran. 298, Aves 1716 und Eccl. 351 im Trimeter. Später findet sie auch in anderen Metra Eingang, so z. B. in einem Epigramme des Kallimachus (schol. Heph. l. l., Anthol. Pal. XII, 73):

ἥμισυ μοι ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ',
εἴτ' Ἔρος εἴτ' Ἅιδης ἥρπασεν ἐκ μελέων,

aber als ihr eigentliches Gebiet muss der Dialog der sophokleischen Tragödie angesehen werden. Der gesammten früheren Poesie, auch dem Aeschylus ist sie fremd; insbesondere muss sie dem homerischen Epos abgesprochen werden, dem sie wegen des Versausganges *εὐρύοπα Ζῆν* (*Θ* 206, *Ξ* 365, *Ω* 531) von den alten Grammatikern vindicirt wurde:

Τρῶας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆν',
αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο . . .

oder nach der Schreibart der aristophanischen und aristarcheischen Schule (s. schol. Heph. p. 143) *Ζῆ|ν' αὐτοῦ*. Aber das hier vorkommende *Ζῆν* ist ohne Apostroph zu schreiben als Accusativ eines Nominativs *Ζής*, der dem lateinischen dies (Diespiter) entspricht.

Auch von Pindar glaubte man, dass er am Ende eines Metrons ein apostrophirtes Wort gebraucht habe, aber die Stellen, wo dies früher angenommen wurde (Ol. III, 25, Pyth. IV, 9. IX, 92, Nem. VIII, 38), sind jetzt in befriedigender Weise emendirt.

2. Am Schlusse des Kolons, wo die moderne Poesie gleichfalls regelmässig ein Wortende eintreten lässt, hat die griechische Dichtung das Eintreten desselben zwar häufig und in gewissen Versarten fast durchweg angewendet, aber keineswegs mit derselben Strenge wie am Ende des Metrums die Forderung des Wortschlusses als unabweisbar geltend gemacht. Den

Digitized by Google

Einschnitt am Ende des rhythmischen Gliedes, welcher durch das Einfallen des Wortendes gebildet wird, nannten die Alten *διαίρεσις* oder *τομή*, wir Neueren bezeichnen ihn als Cäsur.

Die meisten lyrischen Metra verhalten sich gegen die Cäsur am Ende des inlautenden Kolon gleichgültig und gestatten zuweilen Wortbrechungen, die unserem Gefühle sehr widerstreben, wie Soph. Phil. 687 ff.

πῶς ποτε, πῶς ποτ' ἀμφιπλή|κτων ῥοθίων μόνος κλύων,
πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὖ|τω βιοτὰν κατέσχεν;

Mit grösserer Strenge dagegen wird im Hexameter und im trochäisch-anapästischen und iambischen Tetrameter, besonders aber im elegischen Vers auf das regelmässige Eintreten der Cäsur gehalten, wo die Wortbrechung zu den ganz seltenen Ausnahmen gehört, s. Heph. 53. Auch die anapästischen Hypermetra schliessen jedes Kolon mit vollem Worte, ja selbst innerhalb desselben gern die einzelne Dipodie ebenfalls.

3. Ein Vers oder genauer gesagt ein Metron oder eine Periode, deren Ende mit einem Satzende zusammenfällt, heisst *ἀπηρτισμένον* (s. Schol. Heph. p. 198, Pseudo-Drako 141, Tract. Harl. 325), z. B. *H* 1

ὣς εἰπὼν πυλέων ἐξέσσυτο φαίδιμος Ἕκτωρ.

Unsere moderne Poesie hat eine entschiedene Vorliebe für das Zusammenfallen von Satz- und Versende:

Wie kommts, dass du so traurig bist, | da alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an, | gewiss du hast geweint.

Und hab' ich einsam auch geweint, | so ist's mein eigner Schmerz:
Und Thränen fliessen gar so süss, | erleichtern mir das Herz.

Was hier in eine Zeile geschrieben ist, entspricht einer dikolischen Periode im Sinne der Griechen: die ganze Periode enthält einen logischen Satz, das einzelne Kolon ein logisches Satzglied. Und gerade Verse wie diese sind es, welche wir als besonders fliessende bezeichnen, während wir das „Fliessende" vermissen, wenn der logische Abschnitt allzuhäufig mit den rhythmischen Abschnitten im Widerspruch steht. Und unsere moderne Weise ist auch die Weise aller übrigen indogermanischen Völker, und gerade die früheste und älteste indogermanische Metrik bevorzugt diejenige Bildung der Metra, welche die Griechen *ἀπηρτισμένα* nennen: so ist es mit der alliterirenden und der reimenden Langzeile der alten Germanen, mit dem Çloka der Inder, mit dem

Digitized by Google

silbenzählenden Avesta-Metrum. Dem griechischen Dichter fehlt diese besondere Vorliebe für den Zusammenfall der rhythmischen und logischen Abschnitte. Es gibt nur einen rhythmischen Abschnitt, wo die griechische Poesie fast ausnahmslos sich nicht mit dem Wortende begnügt, sondern ein Satzende verlangt: dies ist der Schluss des Systemes, sei es eine strophische oder eine astrophische Partie. Da die Metra der Griechen auf derselben historischen Grundlage erwachsen sind, wie die der verwandten Völker, so können wir schwerlich der Annahme entgehen, dass in der allerfrühesten Zeit auch die griechische Poesie der Identität der rhythmischen mit den logischen Abschnitten Rechnung trug. Noch in der homerischen Dichtung lässt sich bemerken, wie ein gewisses Bestreben vorhanden ist, die Redepausen mit dem rhythmischen Gange des Verses nicht in Gegensatz zu bringen, denn die Interpunction fällt hier häufig mit den beiden Haupt- und den wichtigeren Nebencäsuren zusammen und die Mehrzahl der Sätze schliesst mit dem Verse und, wo die rhetorische Periode über den Umfang eines Verses hinausgeht, sucht sie doch wenigstens mit ihrem Abschluss die Cäsur als den natürlichen Ruhepunkt zu gewinnen.

Ganz anders aber verfährt der chorische Dichter, der an dem Widerspruch der rhythmischen und der logischen Gliederung keinen Anstoss nimmt. Und wie sehr wäre doch dem Zuhörenden das Verständniss des Textes einer pindarischon Ode erleichtert worden, wenn sich ihm die rhythmischen und melodischen Abschlüsse, die seinem Ohre durch die Musik vorgeführt wurden, zugleich als Wendepunkte für den logischen Zusammenhang dargestellt hätten! Aber darum kümmert sich Pindar niemals und ebenso wenig die übrigen chorischen Dichter der Griechen. Musste nicht das griechische Publicum ein wahrhaft immenses Talent für Auffassung der Musik und Poesie besitzen, wenn es bei der Aufführung einer vorher nie gehörten chorischen Musik neben dem Rhythmisch-Musikalischen gleichzeitig dem so vielfach verschlungenen Faden des poetischen Textes zu folgen vermochte, dessen Gang, weit entfernt durch die rhythmisch-musikalischen Periodenschlüsse unterstützt zu werden, sich vielmehr in einem fortwährenden Antagonismus mit demselben befand?

Digitized by Google

Drittes Capitel.

Versfüsse, Kola, Metra.

§ 21.

Classification der *Πόδες*.

Wie sich Takt vom Versfuss unterscheidet, ist S. 32 angegeben. Gesagte Verse zerfallen nicht in Takte, sondern nur in Versfüsse; gesungene Verse zerfallen zugleich in Takte und in Versfüsse, welche letztere wir im Unterschiede von denen der *φωνὴ λογική* als Versfüsse der *φωνὴ μελῳδική*, als melische Versfüsse bezeichnen. Das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik redet nur von melischen Versfüssen — von *πόδες* als Takten in dem Sinne, wie dies Wort in unserer Musik gebraucht wird, Hephaestion auch von *πόδες* der *φωνὴ λογική*.

Fällt Versfuss und Takt zusammen, so ist derselbe ein einfacher („*ποὺς ἀσύνθετος*“ Aristoxenus); fasst er mehrere Versfüsse in sich, so ist er ein zusammengesetzter („*ποὺς σύνθετος*“).

Takt und Versfuss lassen sich kürzlich so definiren: Bei Takten kann man die Zeitdauer eines jeden nach den Einheiten 1..2..3..4..5..6 abzählen, bei Versfüssen der gesagten Poesie nicht, sondern nur die in einem Verse enthaltenen Hebungen.

Es gibt in den gesungenen Versen drei Arten von einfachen Takten, je nach der Zeitdauer. Aristoxenus misst die Dauer des Taktes nach dem Betrage der in ihm enthaltenen kurzen Silben, — der kleinsten rhythmischen Masseinheiten, welche er als *χρόνοι πρῶτοι* („Primärzeiten“) bezeichnet. Also dreizeitige, vierzeitige, fünfzeitige, sechszeitige einfache Takte, *πόδες τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι, ἑξάσημοι* nach Aristoxenus, während bei Hephaestion und den Metrikern die Termini *πόδες τρίχρονοι, τετράχρονοι, πεντάχρονοι, ἑξάχρονοι* gebraucht werden.

Λόγος ποδικός.

Die zu einem einfachen Takte zusammengeschlossene Gruppe von Primärzeiten zerlegt sich in zwei Abschnitte (*χρόνοι ποδικοί*), deren Grössenverhältniss den „*λόγος ποδικός*“ bildet:

Gerader Takt.

∪ ∪ | ∪ ∪ *ποὺς τετράσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ* (2 : 2).

Digitized by Google

Ungerade Takte.

∪ ∪|∪ *πους τρίσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ* (2 : 1).
∪ ∪ ∪ ∪|∪ ∪ *πους ἑξάσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ* (4 : 2 = 2 : 1).
∪ ∪ ∪|∪ ∪ *πους πεντάσημος ἐν λόγῳ, ἡμιολίῳ* (3 : 2).

Die Römer übersetzen die rhythmischen Verhältnisszahlen mit den Ausdrücken „par, duplex, sescuplex".

Der erste der vier einfachen Takte ist der gerade Takt, die drei anderen sind ungerade Takte. Weshalb zerlegt Aristoxenus jede einfache Taktgrösse, nicht blos die gerade, sondern auch die ungerade, in zwei Abschnitte (*χρόνοι ποδικοί* oder *σημεῖα ποδικά*)? Wenn es sich um Raumgrössen handeln würde, so wäre folgende Zerlegung eine symmetrische, welche sich der Anschauung als eine sehr bequeme, leicht fassliche darstellte.

-|-|-
- -|- -|- -
- -| - |- -

Dann würden sich um ein Mittelglied gleich grosse Seitenglieder gruppiren. Aber so natürlich eine solche Gruppirung für Raumgrössen erscheint, so unmöglich ist sie bei Zeitgrössen. Für die letzteren gewinnt die Anschauung nur dann eine bequeme Uebersicht, wenn sie eine jede in nicht mehr als nur zwei Abschnitte zerlegt, von denen sie die Grösse des einen mit der des anderen leicht vergleichen kann, wenn es sich dabei um so kleine schnell zu überschauende Zahlen wie 1, 2, 3, 4 handelt.

Von den beiden Abschnitten des einfachen Taktes enthält der eine das Zeitmoment der Hebung, der andere nicht (der andere enthält blos Zeitmomente der Senkung). Derjenige Zeitabschnitt, in welchem die stärkste Hebung des einfachen Taktes enthalten ist, der starke Takttheil, wird von Aristoxenus mit Rücksicht auf die beim Taktiren gebrauchte Bewegung der Hand oder des Fusses mit dem Terminus

κάτω χρόνος, Niederschlag,

der schwache Takttheil als

ἄνω χρόνος, Aufschlag

bezeichnet. Gleichbedeutend mit *ἄνω χρόνος* gebraucht Aristoxenus das Wort

ἄρσις,

für *κάτω χρόνος* sagt derselbe auch

βάσις.

Digitized by Google

Das Wort ἄρσις ist auch in der auf Aristoxenus folgenden Zeit in der rhythmischen Terminologie beibehalten. Doch statt des Aristoxenischen βάσις gebrauchen die Späteren den Terminus technicus

θέσις.

Bei den Römern sind die Ausdrücke ἄρσις und θέσις durch sublatio und positio übersetzt.

Die Kunstsprache der heutigen Musiker hat die Ausdrücke Arsis und Thesis in demselben Sinne wie die antiken Rhythmiker beibehalten. Die moderne Philologie aber hat bis zum Erscheinen der zweiten Auflage von Rossbach-Westphals griechischer Metrik die antiken Ausdrücke ἄρσις und θέσις im umgekehrten Sinne wie die antiken Rhythmiker und die modernen Musiker gebraucht: ἄρσις für den schweren, θέσις für den leichten Takttheil. Wo Aristoxenus das Wort ἄρσις gebrauchte, sagte die moderne Philologie „Thesis", wo dagegen die antike Rhythmik θέσις sagte, gebrauchte die moderne Philologie das Wort „Arsis". Es wäre wohl an der Zeit, dass diese wunderliche Art, die griechischen Wörter ἄρσις und θέσις zu übersetzen, allgemein abkäme!*)

Durch G. Hermann ist für die anlautende ἄρσις des Versfusses der den Alten fremde Terminus technicus „Anakrusis" eingeführt.

Πόδες κύριοι oder μετρικοί.

Wie die Metrik jeder quantitirenden Poesie, so hat auch die der Griechen die Eigenthümlichkeit, dass ursprünglich der Versfuss denjenigen χρόνος ποδικός, auf welchen die θέσις fällt, durch eine grammatische Länge darstellt. Die sich somit ergebende Form des Versfusses nennt die Theorie der griechischen Metriker „κύριος πούς", indem sie ihn als die eigentliche, ursprüngliche Form des Versfusses ansieht. Da nach dieser Form des Versfusses zugleich die verschiedenen Metra benannt werden, so gebraucht sie dafür auch den Terminus „μετρικὸς πούς". Die κύριοι oder μετρικοὶ πόδες sind folgende:

ποὺς τετράσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ

mit anlautender θέσις _ ∪ ∪, δάκτυλος,

mit anlautender ἄρσις ∪ ∪ _, ἀνάπαιστος,

*) Man kann bei metrischen Schriften der Modernen im Voraus nicht wissen, ob man die in ihnen gebrauchten Worte Arsis und Thesis nicht ins griechische θέσις und ἄρσις zurückübersetzen muss.

Digitized by Google

ποὺς τρίσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ
mit anlautender *θέσις* _ ∪, *τροχαῖος*,
mit anlautender *ἄρσις* ∪ _, *ἴαμβος*,
ποὺς ἑξάσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ
mit anlautender *θέσις* _ _ ∪ ∪, *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*,
mit anlautender *ἄρσις* ∪ ∪ _ _, *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*,
ποὺς πεντάσημος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ
mit anlautender *θέσις* _ ∪ ∪ ∪, *παίων πρῶτος*,
mit anlautender *ἄρσις* ∪ ∪ ∪ _, *παίων τέταρτος*.

Πόδες τῆς πρώτης und *τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*, primäre und secundäre Versfüsse.

Nach Aristoxenus zerlegt sich der *ποὺς σύνθετος* in mehrere *πόδες ἀσύνθετοι*, z. B. die trochäische Dipodie _ ∪ _ ∪ in zwei trochäische Monopodien _ ∪. Die Metriker folgen ihrer (bei Aristoxenus fehlt sie) Auffassung der *πόδες ἁπλοῖ* und *σύνθετοι*.

Πόδες ἁπλοῖ sind nach der Theorie Hephaestions die drei- und vierzeitigen, *σύνθετοι* sind die vier- und fünfzeitigen Versfüsse. Das uns erhaltene kleine Encheiridion Hephaestions beschreibt zwar diesen Unterschied der Versfüsse nicht speciell, gelegentlich nimmt aber auch dieser Auszug aus seinem umfassenderen Werke darauf Rücksicht; und der Scholiast zum Encheiridion entlehnt vermuthlich aus jenen grösseren Schriften die von ihm zu den betreffenden Stellen des Encheiridions gegebene Erläuterung, dass unter den *ἁπλοῖ πόδες* die zweisilbigen und dreisilbigen (Trochäus, Iambus, Daktylus und Anapäst), unter den *σύνθετοι πόδες* die viersilbigen und die fünfsilbigen (Ionicus und Päon) zu verstehen seien. Die ganze Stelle des Scholion p. 208, 17 W. lautet:

> *Πρώτην ἀντιπάθειαν λέγει ⟨Ἡφαιστίων⟩ τὴν ἐν τοῖς ἁπλοῖς ποσί, τοῦτ' ἔστι τοῖς δισυλλάβοις καὶ τρισυλλάβοις ἐναντιότητα.*
>
> *Δευτέραν δὲ ἀντιπάθειαν τὴν ἐν τοῖς συνθέτοις, λέγω δὴ τὴν ἐν τετρασυλλάβοις.*

Nach der Theorie der alten Metriker gab es also zwei Klassen der *πόδες*. Die erste Klasse bildeten die *πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας*, die zweite Klasse bildeten die *πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*. Wie diese eigenthümlichen Termini technici zu erklären sind, ergibt sich im Folgendem. Zunächst muss constatirt werden, dass die Metriker den *ποὺς πεντάσημος* in einen *ποὺς τρίσημος* und einen *ποὺς δίσημος*, den *ποὺς ἑξάσημος*

Digitized by Google

in einen τετράσημος und einen δίσημος zerlegten. Nach Aristoxenus gehört sowohl der πεντάσημος wie der ἑξάσημος in die Kategorie der πόδες ἀσύνθετοι; zwar verstatten die genannten πόδες der eine die Zerlegung

∪ ∪ ∪ | ∪ ∪,

der andere die Zerlegung

∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪,

d. i. in dem einen ist zu einem χρόνος τρίσημος, in dem anderen zu einem χρόνος τετράσημος als zweiter Bestandtheil ein χρόνος δίσημος hinzugefügt. Aber nach Aristoxenus bildet das δίσημον μέγεθος zwar einen χρόνος ῥυθμικός, aber keinen πούς: man kann daher nach Aristoxenus nicht sagen, dass der ποὺς πεντάσημος in mehrere πόδες zerfalle. Nach Aristoxenus würde er in anderthalb Versfüsse, einen ganzen ποὺς τρίσημος und einen halben ποὺς τετράσημος zerfallen. So besteht denn der von der metrischen Theorie sogenannte ποὺς σύνθετος aus der Combination von einem und einem halben πούς. Unter den Versfüssen, welche Aristoxenus „πόδες ἀσύνθετοι" nennt, gibt es mithin nach der von den Metrikern überlieferten Theorie zwei verschiedene Klassen:

1. Πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας. Dies sind die von Aristoxenus als ἀσύνθετοι, von den Metrikern als ἁπλοῖ bezeichneten dreizeitigen und vierzeitigen Versfüsse, der ποὺς τρίσημος und der ποὺς τετράσημος. Dies würden die primären Versfüsse sein.
2. Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας. Dies sind die von Aristoxenus ebenfalls unter die Klasse der ἀσύνθετοι gezählten fünfzeitigen und sechszeitigen Versfüsse, der ποὺς ἀσύνθετος πεντάσημος und der ποὺς ἀσύνθετος ἑξάσημος. Nach der in der Theorie der Metriker enthaltenen Auffassung gehören diese Versfüsse nicht in die Kategorie der ἁπλοῖ, sondern der σύνθετοι πόδες: ein jeder von ihnen ist aus einem ganzen ἁπλοῦς und einem halben ἁπλοῦς zusammengesetzt. Dies würden die secundären Versfüsse sein.

Wir haben diesen Unterschied primärer und secundärer Versfüsse*) der Theorie der πόδες als die beiden obersten Kategorien zu Grunde zu legen.

---

*) Die von den Metrikern überlieferte Classification in πόδες ἁπλοῖ und πόδες σύνθετοι finden wir zuerst bei Dionysius de comp. verb. c. 17, wo es heisst: „Τὸ δὲ αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν... Ἁπλοῦς δὲ ῥυθμὸς ἢ ποὺς

Digitized by Google

Die sieben Aristoxenischen διαφοραὶ ποδικαί.

Im zweiten Buche der Aristoxenischen Rhythmik heisst es: *Τῶν δὲ ποδικῶν διαφορῶν ἐκκείσθωσαν αἱ ἑπτά· ...*

α'. Μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει ποὺς ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ.

β'. Γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίου, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐνρύθμων χρόνων.

γ'. Οἱ δ' ἄλογοι διαφέρουσιν τῶν ῥητῶν τῷ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν.

δ'. Οἱ δ' ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων.

ε'. Διαιρέσει δὲ διαφέρουσι ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θάτερα.

ϛ'. Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ⟨διαιρεθ⟩ῇ.

ζ'. Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. Ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἄνισον δὲ ⟨τάξιν⟩ ἔχουσι τῶν ἄνω χρόνων ⟨καὶ⟩ τῶν κάτω.

§ 22.

Die Aristoxenischen πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι.

Von den vorstehenden sieben Taktunterschieden muss zunächst der vierte näher erörtert werden. Der einfüssige d. i. der nur einen Versfuss enthaltende Takt ist ein unzusammengesetzter, genannt *μονοποδία*. Diejenigen, welche mehrere Versfüsse enthalten, sind zusammengesetzte. Der zweifüssige heisst *διποδία*, der dreifüssige *τριποδία*, der vierfüssige *τετραποδία**). Den fünffüssigen dürfen wir *πενταποδία*, den sechsfüssigen *ἑξαποδία* nennen. Mehr als sechs Versfüsse können nach der Darstellung des Aristoxenus nicht zu einem *ποὺς σύνθετος* verbunden werden.

οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν οὔτε μείζων τριῶν ... Οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων (τῶν ἁπλῶν) εἰσὶ σύνθετοι." Vgl. oben S. 27. Auch der bei Bakchios p. 22 M. erhaltene Katalog der *πόδες*, welcher gleich der Stelle des Dionysius das Wort *ποὺς* und *ῥυθμός* gleichbedeutend gebraucht, legt die Classification der Metriker zu Grunde: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν οἱ μέν εἰσιν ἁπλοῖ, οἱ δὲ συμπεπλεγμένοι.*

*) *Τριποδία* Heph. p. 48, *τετραποδία* Heph. p. 50 W.

Digitized by Google

Doch hängt das Maximum der zu einem *πούς* zu vereinigenden Versfüsse von der Zahl der in einem jeden derselben enthaltenen *χρόνοι πρῶτοι* ab. Die von Aristoxenus gegebene Grenzbestimmung lässt sich bequem auf die von den Metrikern überlieferte Classification in *πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* und *πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* zurückführen. Von den primären Versfüssen kann eine Dipodie, eine Tripodie, eine Tetrapodie, eine Pentapodie gebildet werden, eine Hexapodie also blos von dreizeitigen, nicht von vierzeitigen Versfüssen. Es gibt nach der Lehre des Aristoxenus blos trochäische und iambische, aber keine daktylischen und anapästischen Hexapodien.

Von den secundären Versfüssen, den Päonen und Ionici, können Dipodien und Tripodien, aber keine Tetrapodien gebildet werden. Es gibt weder päonische noch ionische Tetrapodien als *πόδες σύνθετοι*. Eigenthümlich ist es, dass zufolge der Aristoxenischen Doctrin auch päonische Pentapodien vorkommen können.

Ein jeder dieser *πόδες σύνθετοι* kann, wie Aristoxenus ausdrücklich hinzusetzt, eine *συνεχὴς ῥυθμοποιία* bilden, d. h. er kann continuirlich hinter einander wiederholt werden. Es gibt aber auch noch andere *πόδες*, sei es *ἀσύνθετοι*, sei es *σύνθετοι*, von denen jeder nur so gebraucht wird, dass er unter heterogene *πόδες* nur vereinzelt eingemischt, aber nicht mehrmals wiederholt werden kann.

Πόδες σύνθετοι und *σύνθετοι τῆς πρώτης ἀντιπαθείας*.

Trochäische und iambische.

Monopodie: *ποὺς τρίσημος ἀσύνθετος*

– ∪ 3zeitiger Trochäus

∪ – 3zeitiger Iambus.

Dipodie: *ποὺς ἑξάσημος σύνθετος*

– ∪ – ∪ 6zeitige trochäische Dipodie

∪ – ∪ – 6zeitige iambische Dipodie.

Tripodie: *ποὺς ἐννεάσημος σύνθετος*

– ∪ – ∪ – ∪ 9zeitige trochäische Tripodie

∪ – ∪ – ∪ – 9zeitige iambische Tripodie.

Tetrapodie: *ποὺς τετράσημος σύνθετος*

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ 12zeitige trochäische Tetrapodie

∪ – ∪ – ∪ – ∪ – 12zeitige iambische Tetrapodie.

Pentapodie: *ποὺς πεντεκαιδεκάσημος σύνθετος*

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ 15zeitige trochäische Pentapodie

∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – 15zeitige iambische Pentapodie.

Digitized by Google

Hexapodie, *ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος σύνθετος*

– ∪, – ∪, – ∪, – ∪, – ∪, – ∪ 18zeitige trochäische Hexapodie

∪ –, ∪ –, ∪ –, ∪ –, ∪ –, ∪ – 18zeitige iambische Hexapodie.

Daktylische und anapästische.

Monopodie: *ποὺς τετράσημος ἀσύνθετος*

– ∪ ∪ 4zeitige daktylische Monopodie

∪ ∪ – 4zeitige anapästische Monopodie.

Dipodie: *ποὺς ὀκτάσημος σύνθετος*

– ∪ ∪, – ∪ ∪ 8zeitige daktylische Dipodie

∪ ∪ –, ∪ ∪ – 8zeitige anapästische Dipodie.

Tripodie: *ποὺς δωδεκάσημος σύνθετος*

– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪ 12zeitige daktylische Tripodie

∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ – 12zeitige anapästische Tripodie.

Tetrapodie: *ποὺς ἑκκαιδεκάσημος σύνθετος*

– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪ 16zeitige daktylische Tetrapodie

∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ – 16zeitige anapästische Tetrapodie.

Pentapodie: *ποὺς εἰκοσάσημος σύνθετος*

– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪ 20zeitige daktylische Pentapodie.

∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ –, ∪ ∪ – 20zeitige anapästische Pentapodie.

***Πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*.**

Päonische.

Monopodie: *ποὺς πεντάσημος ἀσύνθετος*

– ∪ – 5zeitige päonische Monopodie.

Dipodie: *ποὺς δεκάσημος σύνθετος*

– ∪ –, – ∪ – 10zeitige päonische Dipodie.

Tripodie: *ποὺς πεντεκαιδεκάσημος σύνθετος*

– ∪ –, – ∪ –, – ∪ – 15zeitige päonische Tripodie.

Es kommt hinzu nach Aristoxenus noch die päonische

Pentapodie: *ποὺς πεντεεικοσάσημος σύνθετος*

– ∪ –, – ∪ –, – ∪ –, – ∪ –, – ∪ – 25zeitige päonische Pentapodie.

Ionische.

Den einzelnen ionischen Versfuss schreiben wir in dem Schema des Molossos, ohne dass wir zwischen der mit der Thesis und der mit der Arsis anlautenden Form des Versfusses zu scheiden brauchen.

Monopodie: *ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος*

– – – 6zeitige ionische Monopodie.

Dipodie: *ποὺς δωδεκάσημος σύνθετος*

– – –, – – – 12zeitige ionische Dipodie.

Tripodie: *ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος σύνθετος*

– – –, – – –, – – – 18zeitige ionische Tripodie.

Digitized by Google

Unter die Kategorie des ionischen Rhythmus gehört auch der Päon epibatus, ein *πους δεκάσημος* aus 5 Längen

– – –, – – 10zeitige unvollständige ionische Tripodie,

worüber weiterhin das Nähere.

Ueber die historischen Wandlungen der Nomenclatur sei hier Folgendes gesagt.

In einzelnen Fällen haben die Grammatiker auch die antike Terminologie verändert. Ein Beispiel dieser Art ist der *χορεῖος*, den die Rhythmik des Arist. § 20 als Bezeichnung des *πούς* – ∪ identisch mit *τροχαῖος* gebraucht. Die meisten Grammatiker haben ihn für den aufgelösten *τροχαῖος* ∪ ∪ ∪ (oder Iambus) fixirt. So schon das Verzeichniss des Dionysius. Doch herrscht noch gegen das Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts und noch später zwischen den einzelnen Berichterstattern in dieser Terminologie keine Uebereinstimmung (denn Quintilian gebraucht choreus in alter Weise für – ∪, dagegen trochaeus Cicero für ∪ ∪ ∪ instit. 9, 4, 87 ff. Vgl. ebendas. § 82 „tres breves trochaeum, quem tribrachyn dici volunt, qui choreo trochaei nomen imponunt").

Wichtiger ist die Nomenclatur des Ionicus. Dieser *πούς* hiess früher *βακχεῖος* (auch der Choriambus wurde so genannt)*). Dass ihm von den alexandrinischen Grammatikern der Name *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* und *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* gegeben wurde, hat sicherlich keinen andern Grund, als dass die in der Zeit der ersten Ptolemäer von Alexander Aetolus, Sotades und anderen gedichteten, so sehr beliebten *ἰωνικοὶ λόγοι* (im ionischen Dialekt) in diesem Takte sich bewegten. Es ist dies in der That die originellste Gattung der alexandrinischen Poesie und der Takt konnte sich immerhin zu Ehren dieser *ἰωνικοὶ λόγοι* statt des alten Namens *βακχεῖος* den neuen Namen *ἰωνικός* gefallen lassen. Aber was sollen die Grammatiker nun mit dem alten Namen *βακχεῖος* anfangen? Sie beschränken ihn zunächst auf eine bestimmte Taktform des alten bakcheischen, nunmehr ionisch genannten Rhythmus, nämlich auf die Taktform – – ∪ des Anaklomenon

∪ ∪ – –, ∪ ∪ – –
∪ ∪ – ∪, ∪ ∪ – –
– – ∪, – ∪ – –.

Der *πούς* ∪ ∪ – – ist der alte *ἑξάσημος βακχεῖος* (nunmehr *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*); ∪ ∪ – ∪ ist dessen *ἀνάκλασις* (ein *πους πεντά-*

*) Aristid. Quintil.

Digitized by Google

σημος); – – ∪ ist die Contraction dieser ἀνάκλασις, aber blos dieser πούς ist es, der den alten Namen βακχεῖος behält. Somit gehört jetzt der βακχεῖος unter die πόδες πεντάσημοι, bezeichnet aber immer noch ausschliesslich eine Taktform des sechszeitigen Rhythmus (des ἀνακλώμενον). Nach Analogie desselben wurde jetzt aber auch das ἀντίστροφον dieses βακχεῖος, nämlich ∪ – –, als ἀντιβάκχειος oder ὑποβάκχειος bezeichnet, obwohl dieser Takt mit dem alten „bakcheischen" Rhythmus gar nichts mehr zu thun hat. Es ist dieser ἀντιβάκχειος oder παλιμβάκχειος eine anakrusische Form des fünfzeitigen Päon, für welchen die alte rhythmisch-metrische Tradition keinen Namen hatte. Dies letztere halten auch die Grammatiker fest, wenn sie erklären: „τὸ παιωνικὸν γένος οὐκ ἔχει ἐπιπλοκήν" d. h. im päonischen Rhythmengeschlechte gibt es keine anakrusische Taktform. So hat nun der alte Name des sechszeitigen Taktes βακχεῖος der anakrusischen Form des fünfzeitigen Taktes zu einem Namen verholfen. Dies ist die Terminologie, welche in dem Verzeichnisse des Dionysius und auch bei vielen späteren Metrikern, welche nachweislich einer älteren Quelle folgen, angewandt wird, z. B. bei Terent. Maurus:

– – ∪ βακχεῖος

∪ – – ὑποβάκχειος oder ἀντιβάκχειος, παλιμβάκχειος.

Aber noch im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit gab es Metriker, welche diese Nomenclatur der früheren Kaiserzeit umkehrten. Von beiden Takten ist ∪ – – der häufigere (– – ∪ kommt, wie gesagt, am häufigsten als Contraction der ἀνάκλασις vor) und so kam die Neuerung auf, dass man dieser häufigeren Form den einfacheren Namen βακχεῖος, der selteneren – – ∪ den Namen παλιμβάκχειος gab. So gebraucht Quintilian diese Termini. Ebenso auch Hephaestion, vermuthlich auch Heliodor. Sollen nun die modernen Bearbeiter der Metrik diese Namen wie die späteren Grammatiker, oder wie die älteren Grammatiker, oder wie die klassische Zeit des Griechenthums und späterhin auch noch die musici und rhythmici gebrauchen? Die späteste Bedeutung (∪ – – βακχεῖος, – – ∪ παλιμβάκχειος) hat selbstverständlich die wenigste Autorität, gleichwohl haben die Neueren sie adoptirt. Die Metriker, bei denen sie vorkommt, sind dieselben, welche den Vers Maecenas atavis edite regibus antispastisch messen; diejenigen Metriker dagegen, welche die Taktform – – ∪ den βακχεῖος, ∪ – – den ἀντιβάκχειος nennen, wissen von der antispastischen Messung

Digitized by Google

noch nichts. Wem die antispastische Messung behagt, der möge auch den Namen *βακχεῖος* und *ἀντιβάκχειος* in den von den Gewährsmännern dieser Messung angewandten Bedeutung gebrauchen. Wem die ältere metrische Theorie, die noch keine *ἀντιπαστικά* kennt, besser zusagt, der muss auch dem hier befolgten älteren Sprachgebrauch der Wörter *βακχεῖος* und *ἀντιβάκχειος* beitreten.

Ποὺς σύνθετος des Aristoxenos = *κῶλον* der Metriker.

Was bei Aristoxenus *ποὺς σύνθετος* genannt wird, hat bei den Metrikern den Namen *κῶλον*. Vgl. Hephaestion p. 7 W.

Στίχος ἐστὶ ποσὸν μέγεθος μέτρου ὅπερ οὔτε ἔλαττόν ἐστι τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων.

Τὸ δὲ ἔλαττον ὂν τριῶν συζυγιῶν, ἐὰν μὲν πλήρεις ἔχῃ τὰς συζυγίας ἀκατάληκτός ἐστι καὶ καλεῖται κῶλον, ἐὰν δέ τι ἐλλείπῃ κόμμα.

Πόδες der *ἀσυνεχὴς ῥυθμοποιία*.

Diese 19 *πόδες*, theils *σύνθετοι*, theils *ἀσύνθετοι*, sind die einzigen, welche der Aristoxenischen Doctrin zufolge in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* verwandt werden können, d. h. ein jeder der *πόδες* kann beliebig oft hinter einander wiederholt werden. Ausserdem gibt es noch den einen oder den anderen *ποὺς*, welcher isolirt unter andere *πόδες* eingemischt werden kann. In diese Kategorie gehört:

1. Der *ποὺς δίσημος* ⏑ ⏑, Pyrrhichius oder Hegemon.
2. Die beiden *πόδες* des epitritischen Rhythmengeschlechtes (3 : 4):
   a) der *ποὺς ἐπίτριτος ἑπτάσημος ἀσύνθετος*
      – ⏑ – – der 7zeitige Epitrit,
   b) der *ποὺς ἐπίτριτος τεσσαρεσδεκάσημος σύνθετος*
      – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – der 14zeitige Epitrit.
3. Der *ποὺς* des triplasischen Rhythmengeschlechtes
   ⏑ – ⏑ *ποὺς τριπλάσιος ἀσύνθετος*,
   als erster Versfuss der Dipodie
   ⏑ – ⏑, – –.

Vgl. über diese Takte der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* und der *ἀσυνεχὴς*(?) *ῥυθμοποιία* dritte Aufl. der griech. Rhythmik S. 158, 167 und S. 192. An die Restitution der S. 144 aufgeführten Takte der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* aus dem Aristoxenischen Fragmente der

Digitized by Google

Rhythmik (griechische Rhythmik der ersten Auflage) knüpft sich die Verwerthung der Aristoxenischen Rhythmik für die griechische Metrik*).

§ 23.

Die Aristoxenische Diairesis der πόδες in χρόνοι ποδικοί.

Der πους ἀσύνθετος zerlegt sich nach Aristoxenus in zwei Takttheile (χρόνοι ποδικοί, σημεῖα ποδικά, μέρη ποδικά), einen schwachen (τὸ ἄνω oder ἄρσις) und einen starken Takttheil (τὸ κάτω oder βάσις — den Namen θέσις gebrauchen erst die Späteren). Vgl. die Aristoxenische Angabe rh. § 14 über die χρόνοι ποδικοί des πους ἀσύνθετος τρίσημος und τετράσημος.

Der πους σύνθετος hat nach Aristoxenus mehr als zwei Takttheile: nämlich drei oder vier, niemals aber mehr als vier Takttheile.

So viele Versfüsse nämlich der πους σύνθετος zu seinen Bestandtheilen hat, aus ebenso viel Takttheilen besteht er: ein jeder Versfuss des zusammengesetzten Taktes ist ein χρόνος ποδικός, entweder ein ἄνω oder ein κάτω χρόνος. Die Dipodie hat gleich dem monopodischen Takt zwei Taktteile, der tripodische Takt hat drei, der tetrapodische Takt hat vier Takttheile. Und zwar kann der leichte oder der schwere Takttheil den Anlaut bilden, bei dem monopodischen Takte nicht minder wie bei dem dipodischen, tripodischen und tetrapodischen Takte.

Jeder πους (ἀσύνθετος oder σύνθετος), welcher mit der θέσις beginnt, gehört dem ἦθος τῆς ῥυθμοποιίας ἡσυχαστικόν, der ruhigen Art des Rhythmus an; jeder πους (ἀσύνθετος oder σύνθετος), welcher mit der ἄρσις anlautet, dem διασταλτικὸν τῆς ῥυθμοποιίας ἦθος, dem bewegten Rhythmus. Vgl. Aristid.

---

*) In der Polemik, welche Julius Cäsar gegen die Richtigkeit unserer Restitution der Aristoxenischen πόδες geführt hat, ist diesem neuerdings von C. v. Jân in der von diesem in Wilhelm Hirschfelders Wochenschrift für klassische Philologie 1887 Nr. 18 eingesandten Recension meiner griechischen Rhythmik 3ter Aufl. secundirt worden. Die folgende Nummer der Zeitschrift enthält meine Entgegnung zugleich mit einer kleinen Epistel, welche mir C. v. Jân in eleganten lateinischen Hexametern geschrieben hat. Die letzteren weiss ich nicht besser als durch die ebenfalls eleganten Catullischen Hendecasyllaben und Archilocheischen Iamben meiner Catullusausgabe, Breslau 1865, S. 148 zu beantworten. Dort möge sie Herr v. Jân nachlesen und sich, was für ihn passt, daraus aussuchen.

Digitized by Google

p. 97 Meib.: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν· οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι.*

Die Aristoxenische Rhythmik hatte die Lehre von der Anzahl der Takttheile in dem Abschnitte von der *διαίρεσις*, die verschiedene Anordnung der Takttheile in dem Abschnitte von der *ἀντίθεσις* behandelt. Vgl. S. 143. Beide Abschnitte sind in der Handschrift der Aristoxenischen Rhythmik nicht mehr erhalten. Was in der Aufzählung der 7 *διαφοραὶ ποδικαί* von der *διαίρεσις* gesagt ist (s. oben S. 143), muss nicht blos von der Zerlegung des *ποὺς ἀσύνθετος*, sondern auch von der Zerlegung des *ποὺς σύνθετος* in *χρόνοι ποδικοί* verstanden werden. Es bedeuten die Worte des Aristoxenus:

> „Durch Diairesis werden sich (zwei einfache) Takte unterscheiden, wenn ein und dasselbe Taktmegethos in ungleiche Takttheile zerfällt. Und zwar sind die Takttheile entweder ungleich, sowohl durch die Zahl der Takttheile wie auch durch die Grösse der Takttheile oder ⟨nur⟩ durch den einen beider Factoren."

Zur Erläuterung gab die Theorie der griechischen Rhythmik dritter Auflage S. 170 folgende Erläuterung:

1. Das 6-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) dem 6-zeitigen Ionicus
      – – –, zwei ungleiche Takttheile, ein 4-zeitiger und ein 2-zeitiger,
   b) der 6-zeitigen trochäischen Dipodie
      – ∪ – ∪, zwei gleiche 3-zeitige Takttheile.
2. Das 10-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 10-zeitigen päonischen Dipodie
      – ∪ – – ∪ –, zwei gleiche 5-zeitige Takttheile,
   b) dem 10-zeitigen Paeon epibatus
      –, –, – –, –, vier Takttheile, drei 2-zeitige, ein 4-zeitiger.
3. Das 12-zeitige Megethos ist drei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 12-zeitigen daktylischen Tripodie
      – ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪, drei gleiche 3-zeitige Takttheile,
   b) der 12-zeitigen ionischen Dipodie
      – – –, – – –, aus zwei gleichen 6-zeitigen Takttheilen bestehend,
   c) der 12-zeitigen trochäischen Tetrapodie
      – ∪, – ∪, – ∪, – ∪, aus vier gleichen 3-zeitigen Takttheilen bestehend.

Digitized by Google

4. Das 15-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 15 zeitigen päonischen Tripodie
      – ∪ –, – ∪ –, – ∪ –, aus drei gleichen 5-zeitigen Takttheilen bestehend,
   b) der 15-zeitigen trochäischen Pentapodie
      – ∪, – ∪, – ∪, – ∪, – ∪, aus fünf gleichen 3-zeitigen „μέρη" bestehend.
5. Das 18-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 18-zeitigen ionischen Tripodie
      – – –, – – –, – – –, aus drei gleichen 6-zeitigen „μέρη" bestehend,
   b) der 18-zeitigen trochäischen Hexapodie
      – ∪ – ∪, – ∪ – ∪, – ∪ – ∪, aus drei gleichen 6-zeitigen „μέρη" bestehend.

So verstatten von den für die συνεχὴς ῥυθμοποιία statuirten 19 verschiedenen Taktgrössen die 6-zeitige, 10-zeitige, 12-zeitige, 15-zeitige, 18-zeitige je eine zweifache oder dreifache διαίρεσις in verschiedene „μέρη".

Von jeder der 19 Taktgrössen steht es fest, dass sie sei es ein einfacher oder ein zusammengesetzter Takt im Sinne des Aristoxenus ist. Doch hier ergibt sich ein Widerspruch: nach der vorstehenden Ausführung zerfallen die zusammengesetzten Takte entweder in zwei μέρη, oder in drei μέρη, oder in fünf μέρη, oder in sechs μέρη. Nach der unten S. 152 angeführten ausdrücklichen Erklärung des Aristoxenus kann kein Takt in mehr als vier Takttheile, leichte oder schwere Takttheile, zerfallen. Aristoxenus sagt:

> Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ο ποὺς χρῆται κατὰ τὴν αὐτοῦ δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται.

Mit „ὕστερον" verweist Aristoxenus auf die nicht mehr erhaltene Ausführung der Lehre von der Diairesis in einem späteren Abschnitte seiner Rhythmik. Was er dort gesagt, liegt uns nicht mehr vor. Doch wird es schwerlich etwas anderes gewesen sein, als die Erörterung der Frage: „Die Pentapodie hat fünf, die Hexapodie hat sechs μέρη: wie kommt es, dass nur die vier μέρη der Tetrapodie, die drei μέρη der Tripodie, die zwei μέρη der Dipodie oder Monopodie als ποδικὰ σημεῖα aufgefasst werden, die fünf resp. die sechs μέρη der Pentapodie und Hexapodie aber nicht."

Ich kann nicht umhin, wieder auf das zurückzukommen, was

Digitized by Google

ich in der dritten Auflage der Harmonik und schon früher angenommen: dass sich nämlich an die Begriffe des *ἄνω* und *κάτω χρόνος*, des *ἄνω* und *κάτω σημεῖον* zugleich die Bedeutung des Taktschlagens, der Auf- und Niederschläge anschliesst. Dass beim Vortrage gesungener Verse durch den *ἡγεμών* der Takt geschlagen wurde, dass in der griechischen nicht minder wie in der modernen Musik ein Dirigent die Silben bezeichnete, auf welche der stärkere rhythmische Ictus kam, steht über allem Zweifel fest. Es ist nur angemessen, dass wir die rhythmischen Kunstausdrücke *σημεῖον*, *ἄνω*, *κάτω* (lateinisch sublatio, positio, percussio) mit der Ausführung des Taktirens in Zusammenhang bringen. Sagt Aristoxenus in einer bei Psellus erhaltenen Stelle:

> *οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι ἄρσει καὶ βάσει,*
> *οἱ δὲ τρισὶν ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει,*
> *οἱ δὲ τέτρασι δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν,*

so heisst dies:

> In der Natur der einen Takte liegt es, dass sie nur zweier Taktschläge bedürfen, eines Aufschlages und eines Niederschlages;
> andere Takte dagegen bedürfen dreier Taktschläge, eines Aufschlages und eines zweifachen Niederschlages,
> andere endlich haben vier Taktschläge nöthig, zwei Aufschläge und zwei Niederschläge.

Wenn Aristoxenus in einer anderen Stelle sagt:

> *Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τετάρων, οἷς ὁ ποὺς χρῆται κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν...*

so liegt darin die ausdrückliche Erklärung von Seiten des Aristoxenus, dass ein Takt höchstens vier Taktschläge bedürfe, dass also kein Takt vorkomme, welchem fünf oder sechs Taktschläge zu geben seien.

Jene *πόδες* also, welche hiernach Aristoxenus aus fünf oder sechs *μέρη* bestehen lässt, erhalten beim Dirigiren nicht fünf oder sechs Taktschläge; sie werden, abweichend von dem bei der Dipodie, Tripodie, Tetrapodie eingehaltenen Verfahren, nicht so taktirt, dass auf jeden einzelnen Versfuss, welcher in dem ganzen zusammengesetzten Takte enthalten ist, ein Taktschlag kommt.

Aber wie soll denn hier taktirt werden? So, dass die Pentapodien und Hexapodien, obwohl sie der Theorie nach als

Digitized by Google

einheitliche πόδες σύνθετοι aufzufassen sind, in der Praxis des Taktirens die Pentapodie als ein Rhythmus von fünf selbständigen monopodischen πόδες ἀσύνθετοι, die Hexapodie als ein Verein von drei selbständigen dipodischen πόδες durch das Taktschlagen markirt wird. (Vgl. darüber weiter unten.) Wir erhalten hiermit für die griechische Taktlehre zwei Kategorien von Takten. In die eine Kategorie gehört der blos theoretische Takt (die Pentapodie und Hexapodie), in die andere der Takt, der auch in der Praxis als einheitlicher πούς mit 2, 3, 4 σημεῖα beim Taktschlagen zu markiren ist (Monopodie, Dipodie, Tripodie, Tetrapodie).

Dass die Monopodie und die Dipodie je zwei σημεῖα ποδικά hat, die Tripodie drei σημεῖα ποδικά, ist zuerst von H. Weil festgestellt worden.

Dem bei Psellus erhaltenen Satze des Aristoxenus, welcher von den zwei, oder drei, oder vier σημεῖα der πόδες spricht, gehen die Worte voraus:

> Αὔξεσθαι δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου, τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου. Αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται.

Aus den hier gesperrt gedruckten Schlussworten, aus denen wir erfahren, dass die grössten πόδες der iambischen und daktylischen Taktart dem Megethos nach hinter dem grössten πούς der päonischen Taktart zurückstehen, hatte H. Weil den Schluss gezogen, dass Aristoxenus unter den πόδες mit vier σημεῖα die Pentapodie im Sinne habe. Auch noch die zweite Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik war dieser Ansicht. Unser scharfsinniger Freund Dr. Baumgart in Breslau erhob hiergegen einen berechtigten sachlichen Einwand. Siehe griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 250. Er wies nach, dass, wenn bei den Griechen das Taktiren nicht eine blosse Spielerei gewesen sein solle, unmöglich Aristoxenus die Ansicht vertreten haben könne, dass ein tetrapodischer Takt nach zwei Takttheilen vom Dirigenten zu markiren sei, der pentapodische dagegen nach vier Takttheilen. Baumgarten vermuthete, jene in Rede stehenden Worte des Psellianischen Fragmentes seien ein der Aristoxenischen Dar-

Digitized by Google

stellung ursprünglich fremder Zusatz, in welchem πλείοσι σημείοις nicht von Takttheilen, sondern (wie bei Aristides) von Primärzeiten oder χρόνοι πρῶτοι gebraucht sei.

Meine dritte Auflage der griechischen Rhythmik erkannte das Zwingende des Baumgartschen Einwandes, fasste die fraglichen bei Psellus überlieferten Worte als ein zum Aristoxenischen Texte der Rhythmik hinzugekommnes Glossem, in welchem die Worte ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί ausgefallen seien.

> Αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι ⟨ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδὶ⟩ πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται.

Dass der uns handschriftlich überlieferte Text des Aristoxenus auch sonst von derartiger Interpolation, welche aus Glossemen entstanden sind, nicht frei geblieben ist, habe ich in meiner deutschen Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus nachgewiesen.

Ich glaubte meine Auffassung in der griechischen Rhythmik dritter Aufl. genügend dargethan zu haben, dass ich die betreffende Auffassung H. Weils und der beiden ersten Auflagen der Rossbach-Westphalschen Metrik verlassen müsse. Aber v. Jâns Recension meiner griechischen Rhythmik dritter Aufl. verlangt die Rückkehr zu der in der zweiten Auflage festgehaltenen Auffassung H. Weils, dass auf den tetrapodischen Takt zwei σημεῖα, auf den pentapodischen vier σημεῖα kamen. Dass auf die Tetrapodie nicht zwei, sondern vier σημεῖα kamen, folgt aus demjenigen, was die Metriker monopodische und dipodische Basen nennen.

Monopodische und dipodische Basen.

„Βαίνομεν τὰ μέτρα κατὰ πόδα ἢ κατὰ διποδίαν“ der Metriker; auch „βαίνεται καθ' ἕνα πόδα ἢ κατὰ διποδίαν,“ „Percutitur versus per singulos pedes, percutitur per dipodiam“ sind Termini technici der Metriker. Von dem Verbum βαίνειν, βαίνεσθαι ist das Substantiv βάσις, von percutere oder percuti ist das Substantivum percussio abgeleitet.

Fabius Quintilian 9, 4, 51 sagt von den Rhythmikern:

> Tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud spatium habeat. Inde τετράσημοι, πεντάσημοι; deinceps longiores fiunt percussiones.

Digitized by Google

Hiernach ist percussio die Bezeichnung eines χρόνος τετράσημος z. B. – –, eines χρόνος πεντάσημος z. B. – ∪ –, eines χρόνος ἑξάσημος z. B. – ∪ – ∪, eines χρόνος ὀκτάσημος z. B. – – – –: also theils monopodischer theils dipodischer χρόνοι ποδικοί. Unter Festhaltung der Identität der Termini percussio und βάσις ergibt sich folgende Uebersicht der βάσεις:

Βάσεις (Percussiones): μονοποδικαί	Βάσεις (Percussiones): διποδικαί
τρίσημος ⏑ ∪, percussio τρίσημος	ἑξάσημος ⏑ ∪ ⏑ ∪, percussio ἑξάσημος
τετράσημος ⏑ –, percussio τετράσημος	ὀκτάσημος ⏑ – ⏑ –, percussio ὀκτάσημ.
πεντάσημος ⏑ ∪ –, percussio πεντάσημ.	δεκάσημος ⏑ ∪ – ⏑ ∪ –, percussio δεκάσημος.
ἑξάσημος – – –, percussio ἑξάσημος.	

Die Theorie der Metriker nimmt an: „μόνον τὸ δακτυλικὸν βαίνει κατὰ μονοποδίαν“ Schol. Heph. p. 180 W. Doch lässt sich die Generalregel vielmehr so fassen: die Metra der πρώτη ἀντιπάθεια werden je nach der Ausdehnung des Kolons bald nach βάσεις μονοποδικαί, bald nach διποδικαί gemessen, die Metra τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας stets nach βάσεις μονοποδικαί. Freilich wird bei den Metrikern das Wort βάσις vorwiegend von der βάσις διποδική gebraucht, z. B. Hephäst.

In diesem Sinne ist das Wort auch bei Mar. Victor p. 47 K. angewandt:

> Nam graeco sermone duorum pedum copulatio basis dicitur, veluti quidam gressus pedum, qui si eiusdem generis, id est pares, iugati fuerint, dipodian, aut, ut quidam, tautopodian, sin dispares, ut trochaeus cum iambo, syzygian efficiunt, in qua arsis unum, alterum thesis pedem obtinebit.

Bei Marius Victorinus ist das Wort Arsis und Thesis entweder im alten rhythmischen Sinne des Aristoxenus (starker Takttheil) oder so gebraucht, dass jeder anlautende Takttheil als Arsis bezeichnet wird. Es hängt dies ganz von den Quellen ab, die der jedesmaligen Darstellung des Marius Victorinus zu Grunde liegen. Woher die vorliegende Stelle über die Basis stammt, lassen wir dahin gestellt*). Doch wird man jedenfalls nicht im

*) Der hier bei Marius vorkommende Ausdruck Arsis = sublatio ist im Aristoxenischen Sinne zu fassen, wenn die betreffende Stelle aus der nämlichen Quelle wie Atilius Fortunatianus p. 286 K. stammt: Fiunt (in tetrametro iambico) ... pedes quinque. Inveniuntur semper hi omnes incipientibus locis, id est sublationibus, quae loca imparia quidam vocant; in desinentibus vero, id est in depositionibus, quae loca paria appellant,

Digitized by Google

Unrechte sein, wenn man dort Arsis und Thesis im Sinne von schwachem und starkem Takttheile fasst.

Bildet die Dipodie einen selbständigen Takt, wie Aristoxenus sagt, — ein selbständiges dipodisches Kolon, wie die Metriker sagen, — so hat sie der vorliegenden Angabe über die Basis zufolge zwei Takttheile, eine Arsis und Thesis; im hesychastischen Rhythmus:

– ∪ x ∪
Thesis Arsis,

im diastaltischen Rhythmus:

x ∪ – ∪
Arsis Thesis.

Die Dipodie kann aber auch den Bestandtheil eines tetrapodischen Kolons bilden, z. B. die zweite Hälfte des trochäischen Tetrametron trochaicon:

x ∪ – ∪ x ∪ –
Ars. Thes. Ars. Thes.
βασ. διπ. βασ. διπ.

Vermuthlich ist es dieses Schlusskolon des trochäischen Tetrametrons, welches Marius Victorinus oder vielmehr dessen Quelle im Sinne hat. Es ist dies aus den Schlussworten zu folgern: quamquam in his non nunquam syllaba pro integro pede in ultima tumtaxat versus parte accepta propriam impleat thesin.

Hiernach ist es eine so gut wie directe Ueberlieferung, dass die Tetrapodie 2 dipodische Baseis, 2 dipodische Percussiones enthält, von denen eine jede den einen der beiden Versfüsse zur Arsis, den anderen zur Thesis hat. Angesichts dieser bei den alten Metrikern enthaltenen Darlegung sind wir gezwungen, die Ansicht H. Weils, die Tetrapodie habe zwei Semeia, zu verlassen, und statt ihrer der aus der Theorie der *βάσις διποδική* folgenden Auffassung

die Tetrapodie hat vier *σημεῖα*

uns anzuschliessen, nämlich zwei Arsen und zwei Thesen: in der Reihenfolge

Arsis, Thesis, Arsis, Thesis für den diastaltischen Rhythmus,
Thesis, Arsis, Thesis, Arsis für den hesychastischen Rhythmus.

---

non nisi qui a brevibus incipiunt. Diese Stelle über die percussiones des iambischen Trimeters kommt der Sache nach in derselben Weise auch bei Terentianus Maurus 2249 bei Priscian als Fragment des Asmonius, bei Rufin als Fragment des Caesius Bassus, bei Priscian als Fragment des Iuba vor.

Digitized by Google

§ 24.

Die Aristoxenische Diairesis der πόδες in χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι.

Noch energischer als die in der griechischen Rhythmik dritter Aufl. über die χρόνοι ποδικοί gegebene Auseinandersetzung ist die διαίρεσις in χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι in der Recension des Herrn C. v. Jân angegriffen. So muss ich diesen Gegenstand der Rhythmik auch in der Metrik zur Sprache bringen.

Nachdem Aristoxenus in § 19 seiner Rhythmik vorläufig erörtert, dass ein Takt entweder zwei, oder drei, oder vier, aber nicht mehr als vier Takttheile habe, fährt er fort:

> „Durch das eben Vorgetragene darf man sich aber nicht zu der irrigen Meinung verleiten lassen, als ob ein Takt nicht in eine grössere Anzahl von Theilen als vier zerfalle. Vielmehr zerfallen einige Takte in das Doppelte der genannten Zahl, ja in ihr Vielfaches. Aber nicht an sich zerfällt der Takt in solche grössere Menge (als im § 17 angegeben ist), sondern die Rhythmopöie ist es, die ihn in derartige Abschnitte zu zerlegen heisst. Die Vorstellung hat nämlich aus einander zu halten:
>
> einerseits die das Wesen des Taktes wahrenden Semeia, andererseits die durch die Rhythmopöie bewirkten Zertheilungen.
>
> Und dem Gesagten ist hinzuzufügen, dass die Semeia eines jeden Taktes, überall wo er vorkommt, dieselben bleiben, sowohl der Zahl als auch dem Megethos nach; dass dagegen die aus der Rhythmopöie hervorgehenden Zertheilungen eine reiche Mannigfaltigkeit gestatten. Auch dies wird in dem weiterhin Folgenden einleuchten."

Die ausführliche Darstellung dieses Gegenstandes ist in dem handschriftlichen Texte der Aristoxenischen Rhythmik nicht auf uns gekommen. Dagegen finden sich in den Excerpten des Psellus folgende darüber handelnde Paragraphen:

§ 8. „Von den Chronoi sind die einen podikoi, die anderen sind Chronoi Rhythmopoiias idioi.

Chronos podikos ist derjenige, welcher das Megethos eines Taktabschnittes hat, des leichten, oder des schweren, oder des ganzen Taktes.

Digitized by Google

Chronos Rhythmopoiias idios ist derjenige, welcher hinter diesen Megethe zurückbleibt oder darüber hinausgeht.

Und es ist der Rhythmus, wie gesagt, ein System aus den Chronoi podikoi, von denen jeder bald ein leichter, bald ein schwerer Takttheil, bald ein ganzer Takt ist. Rhythmopöie dagegen wird sein, was aus Chronoi podikoi und Chronoi Rhythmopoiias idioi besteht."

Eine andere Stelle über die Chronoi Rhythmopoiias idioi ist uns in der dritten Harmonik des Aristoxenus erhalten:

§ 9. „Allgemein zu reden, es bedingt die Rhythmopöie viele und mannigfaltige Bewegungen; die Takte aber, durch welche wir den Rhythmus bezeichnen, stets einfache und constante Bewegungen."

Am wichtigsten ist die in der Aristoxenischen Rhythmik enthaltene Stelle:

„*Μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς πολλαπλάσιον... Ἀλλ' οὐ καθ' αὑτὸν ὁ ποὺς εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις.*"

Nach Aristoxenus' eigener Aussage ist also für einige Takte die Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* so gross, dass dieselbe die jedesmalige Anzahl der 2, 3, 4 *χρόνοι ποδικοί* um das Zweifache oder das Vielfache übersteigt, dass mithin die Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* entweder das Doppelte oder ein Vielfaches der Zahl der jedesmaligen *χρόνοι ποδικοί* ist.

Im Einzelnen ergibt sich hiernach:

Für den *ποὺς ὀκτάσημος*, welcher zwei *χρόνοι ποδικοί* (*βάσεις*, percussiones) hat, wird sich die kleinste Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* auf 2 mal 2 = 4 herausstellen.

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*		II. *ἄρσις*	
	⏑	∪ ∪	⏓	∪ ∪
4 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1	2	3	4

In der daktylischen Dipodie bildet jeder der beiden Daktylen einen *χρόνος ποδικός*, der eine die *ἄρσις*, der andere die *θέσις*.

Von den vier *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* d. i. von den vier Zeitabschnitten, in welche die daktylische Dipodie durch die von Seiten der Rhythmopöie geschehenen Diairesen zerfällt, wird eine jede mit den beiden Semeia eines jeden der beiden Daktylen d. i. mit

Digitized by Google

der zweizeitigen θέσις oder eben so grossen ἄρσις des vierzeitigen Daktylus zusammenfallen.

Die grösste Anzahl der ῥυθμοποιίας ἴδιοι wird bei der 8-zeitigen daktylischen Dipodie nicht das Doppelte, sondern das Vierfache der Anzahl ihrer zwei χρόνοι ποδικοί sein, nicht „der διπλάσιος", sondern „ein πολλαπλάσιος ἀριθμός", wie Aristoxenus sagt.

2 χρόνοι ποδικοί:	I. θέσις				II. ἄρσις			
	–	∪	∪		–	∪	∪	
	∪	∪			∪	∪		
8 χρ. ῥυθμ. ἴδιοι:	1	2	3	4	5	6	7	8

Bei dieser Anzahl der χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι im πους ὀκτάσημος fällt ein jeder derselben mit dem Chronos protos zusammen, wozu man die Stelle bei Fabius Quintilian 9, 4, 51 vergleiche: (Rhythmici) „tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud spatium habeat. Inde τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores fiunt percussiones." Unser πους ὀκτάσημος hat 2 χρόνοι ποδικοὶ τετράσημοι (σημεῖα ποδικά, βάσεις, percussiones τετράσημοι). Auch Quintilian gedenkt der percussiones τετράσημοι: „pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud spatium habeat." Die taktschlagenden Rhythmiker markirten die percussiones durch Bewegung der Füsse und Hände und zählten, wie viele Kürzen (χρόνοι πρῶτοι) in den τετράσημοι percussiones enthalten seien. Also auch Fabius Quintilianus hat in seinem Berichte über das praktische Verfahren (das Taktschlagen) der Rhythmiker einen aus τετράσημοι χρόνοι bestehenden πούς vor Augen und bestätigt, dass man beim Taktiren desselben die einzelnen χρόνοι πρῶτοι gezählt habe.

Für den πους ἑξάσημος σύνθετος, dessen χρόνοι ποδικοί aus je einem Trochäus bestehen, wird sich die Anzahl der in ihm enthaltenen χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι auf das Doppelte seiner 2 χρόνοι ποδικοὶ τρίσημοι herausstellen:

2 χρόνοι ποδικοί:	I. θέσις						II. ἄρσις					
	–		∪				⌐		∪			
	∪	∪					∪	∪				
6 χρόνοι ῥυθμ. ἴδιοι:	1	2		3			4	5		6		

Denn bei Trochäen (und Iamben) wird man wohl niemals nach

Digitized by Google

dem *μέγεθος* der *σημεῖα* des einzelnen Versfusses (abwechselnd nach einem 2-zeitigen und einem 1-zeitigen) taktirt, sondern stets die drei *χρόνοι πρῶτοι* des einzelnen Versfusses gezählt haben. Fabius Quintilian a. a. O. schweigt von *τρίσημοι* percussiones aus dem S. 155 angeführten Grunde: die Trochäen und Iamben waren meistens zu tetrapodischen und hexapodischen Takten verbunden.

Im *ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος*, der ionischen Monopodie, haben die beiden *χρόνοι ποδικοί* ungleiches Megethos, der eine ist 4-zeitig, der andere 2-zeitig. Neben der *διαίρεσις* in die beiden *χρόνοι ποδικοί* (von ungleicher Zeitdauer) hatte der taktirende Dirigent stets (vgl. oben S. 158) auch die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* zu markiren. Die Zahl der in einem Takte enthaltenen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* ist entweder der „*διπλάσιος*" oder der „*πολλαπλάσιος ἀριθμός*" seiner *χρόνοι ποδικοί*. Der *πολλαπλάσιος ἀριθμός* kann entweder das Dreifache oder das Vierfache sein. Im ersteren Falle würden sich bezüglich des *πους ἑξάσημος ἀσύνθετος* den zwei *χρόνοι ποδικοί* desselben gegenüber für die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* die Zahl 3 mal 2 = 6 ergeben.

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– –	–
	∪ ∪ ∪ ∪	∪ ∪
3 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2	3
6 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3 4	5 6

Für den *ποὺς δωδεκάσημος*, die ionische Dipodie, ergibt sich hiernach bei ebenfalls nur 2 *χρόνοι ποδικοί* eine Zwölfzahl von *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*:

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– – –	– – –
	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
6 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3	4 5 6
12 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3 4 5 6	7 8 9 10 11 12

Es gibt hiernach grössere und kleinere *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*: die grösseren sind *χρόνοι δίσημοι*, von zweizeitigem Megethos; die kleineren sind *χρόνοι πρῶτοι*, von einzeitigem Megethos. Für den daktylischen *ποὺς ὀκτάσημος* sind im Vorausgehenden sowohl die 4 zweizeitigen wie die 8 einzeitigen *χρόνοι ῥυθμοποιίας* angegeben; für den ionischen *ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος* sind die 3 zweizeitigen und die 6 einzeitigen; für den ionischen *ποὺς δωδεκάσημος* die 6 zweizeitigen und die 12 einzeitigen

Digitized by Google

χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι angegeben; für die trochäische Dipodie (den ποὺς ἑξάσημος σύνθετος) nur die 6 einzeitigen. Unter Zugrundelegung der Aristoxenischen Angaben dürfen wir folgende Tafel der dipodischen, tripodischen und tetrapodischen Takte ihres Megethos und der Anzahl ihrer Chronoi podikoi und ihrer zweizeitigen und einzeitigen Chronoi Rhythmopoiias idioi aufstellen (die pentapodischen und alle päonischen Takte durften ausgelassen werden):

Zusammengesetzte Takte	Megethos des ganzen Taktes	Zahl der Chronoi podikoi	Zahl der 2-zeitigen Chronoi Rhythmop.	Zahl der 1-zeitigen Chronoi Rhythmop.
Ποὺς σύνθετος διμερὴς ἐν λόγῳ ἴσῳ (διποδία)				
trochäische (Dipodie)	6-zeitig	2	4	6
daktylische (Dipodie)	8-zeitig			8
ionische (Dipodie)	12-zeitig		6	12
Ποὺς σύνθετος τριμερὴς ἐν λόγῳ διπλασίῳ (τριποδία)				
trochäische (Tripodie)	9-zeitig	3	6	9
daktylische (Tripodie)	12-zeitig			12
ionische (Tripodie)	18-zeitig		9	18
Ποὺς σύνθετος τετραμερὴς ἐν λόγῳ ἴσῳ (τετραποδία)				
trochäische (Tetrapodie)	12-zeitig	4	6	12
daktylische (Tetrapodie)	16-zeitig		8	16

Aus dieser Tabelle ergibt sich, wie Aristoxenus' dritte Harmonik § 9 zu verstehen ist: „*Δῆλον δ' ὅτι καὶ αἱ τῶν διαιρέσεών τε καὶ σχημάτων διαφοραὶ περὶ μένον τι μέγεθος γίγνονται. καθόλου δ' εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί.*“ Der *ποὺς σύνθετος διμερὴς ... τετραμερὴς ἐν λόγῳ ἴσῳ, ποὺς σύνθετος τριμερὴς ἐν λόγῳ διπλασίῳ*, diese sind *οἱ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς*; diese sind es, welche stets *ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεὶ κινήσεις* haben: von 2 oder von 3 oder von 4 *σημεῖα ποδικά*. Es ist ganz gleichgültig, ob diese *πόδες* durch 3-zeitige oder 4-zeitige Versfüsse dargestellt werden: ein jeder von ihnen hat, er mag vorkommen wo er will, immer nur entweder 2 oder 3 oder 4 Takttheile, stets nur Takte von 2 oder von 3 oder von 4 *χρόνοι ποδικοί*. Ihnen gegenüber sagt

Digitized by Google

Aristoxenus „ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινεῖται“. Damit meint er die χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι, welche auf jeden dieser πόδες kommen: je nach der metrischen Form der Versfüsse, welche die Bestandtheile des Taktes bilden, und je nachdem der χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος entweder ein 1-zeitiger oder ein 2-zeitiger ist, — kommen auf den ποὺς σύνθετος ἐν λόγῳ ἴσῳ bald 4, bald 8, bald 6, bald 12; auf den ποὺς σύνθετος τριμερής bald 9, bald 6, bald 12, bald 6, bald 18 χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Das sind in der That πολλαὶ καὶ παντοδαπαὶ κινήσεις!*)

*) Es darf nicht unbemerkt bleiben, wie sich das von Aristoxenus und Fabius Quintilianus beschriebene Taktirverfahren der Alten zum Taktirverfahren der Modernen verhält. Compositionen in 3-zeitigen und 4-zeitigen Versfüssen werden bald nach einfachen, bald nach zusammengesetzten Takten dirigirt. Die zusammengesetzten Takte der modernen Musik haben je entweder zwei, oder drei, oder vier sogenannte „Hauptbewegungen des Dirigirens“, den zwei, oder drei, oder vier χρόνοι ποδικοί des Aristoxenus genau entsprechend. Der Dirigent markirt dieselben durch weites Ausholen mit der ganzen Länge des Armes. Ist der Rhythmus ein nicht zu schneller, so hält es der Dirigent für nothwendig, auf jede „Hauptbewegung“ auch noch eine bestimmte Anzahl von Nebenbewegungen, die er durch den Unterarm vom Ellenbogen bis zur Hand ausführt, zu markiren. Diese „Nebenbewegungen“ des modernen Dirigenten kommen mit demjenigen überein, was Aristoxenus χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι nennt.

Compositionen im 6-zeitigen Versfusse, der dem Ionicus der Alten entspricht, sind nur ausnahmsweise (am häufigsten noch von J. S. Bach) nach zusammengesetzten Takten geschrieben. Alle neueren Componisten schreiben hier nach einfachen $\frac{3}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-Takten. Das ist der ionische Rhythmus der Polonaise, des Tanz-Menuetts (nicht des Haydnschen und Mozartschen Sonaten- und Symphonie-Menuetts), der alten Sarabande und Corrente, derselbe Rhythmus, welcher auch in dem Adagio- und Andante-Satze unserer Sonate (Symphonie u. s. w.) so häufig ist. Alle diese ionischen Takte werden von dem Dirigenten so behandelt, dass er auf jeden Takt drei Schläge kommen lässt, während derselbe dem $\frac{3}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-Takte, wenn derselbe einen 3-zeitigen trochäischen Versfuss darstellt, nicht mehr als nur einen einzigen Taktschlag gibt. Ionische $\frac{3}{4}$-Takte bietet z. B. das Tanz-Menuett im Finale des ersten Actes des Don Juan dar. Ebenso das Adagio der Beethovenschen C Moll-Symphonie. Solche ionische Takte haben die Eigenthümlichkeit, dass ihrer höchstens zwei oder drei, niemals aber vier zu einem Kolon zusammentreten, genau so wie dies nach Aristoxenus eine Eigenart des antiken ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος ist. Die drei Taktschläge, welche dem ionischen Takte unserer modernen Musik vom Dirigenten gegeben werden, sind genau dasselbe wie die 2-zeitigen χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι der Alten.

In Hirschfelders Wochenschrift für klassische Philologie 1886 Nr. 18 schreibt C. v. Jân: „Indem nun aber Westphal für den Ausdruck σημεῖον die Bedeutung ‘Taktschlag’ im eigentlichsten Sinne festhält und doch die

Digitized by Google

§ 25.

Die Takt-Schemata.

Die letzte der von Aristoxenus aufgeführten 7 *διαφοραὶ ποδικαί* ist die *διαφορὰ κατὰ σχῆμα*, deren Definition nach der von mir, griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 280, gegebenen Emendation lautet:

> *Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως σχηματισθῇ.*

Das Wort *σχῆμα* kommt auch bei den Metrikern häufig genug vor. Bei Aristoxenus wird es in keinem anderen Sinne als bei den Metrikern gebraucht sein*).

Σχῆμα bezeichnet hiernach die Form, durch welche der *πούς* im sprachlichen Rhythmizomenon dargestellt wird, die Silbenform des Taktes oder Versfusses. Nach Aristoxenischer Auffassung handelt es sich um das *σχῆμα* nicht blos bei dem *ποὺς ἀσύνθετος*, dem einfachen Takte oder Versfusse, sondern auch

---

Tetrapodie, welcher er früher nur zwei Semeia zusprach, praktisch ausführbar zu machen bestrebt ist, geräth er auf einen gar merkwürdigen Ausweg. Er schiebt S. 117 in den oben ausgeführten Satz des Psellos die Worte *ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί* ein und erklärt sie dahin, das iambische und päonische Geschlecht lasse darum eine grössere Erweiterung zu als das daktylische, weil jene beiden schon in dem kleinsten Fusse mehr Semeia hätten als das letztgenannte Geschlecht. Freilich sieht sich der Verf. nun genöthigt das Wort 'Semeia' hier nicht als Takttheil, sondern als More aufzufassen, in welcher Bedeutung es bei Aristoxenus nie vorkommt; er muss auch als kleinsten Fuss des daktylischen Geschlechts den Pyrrhichius statuiren, was wiederum gegen die Lehre des Aristoxenus verstösst. Um all das zu ermöglichen, muss er schliesslich noch erklären, jener Satz rühre überhaupt gar nicht von Psellos her. Nicht von diesem Excerptor also, den Westphal sonst für so unfehlbar Aristoxenisch hält, dass er eine Reihe von Sätzen desselben als § 54—58 in die Rhythmik des Aristoxenus einstellt, soll jene Begründung für die grössere Ausdehnung des iambischen und päonischen Geschlechts herrühren; sie soll nur ein Glossem sein, das ein viel späterer Excerptor am Rande beigefügt. Damit ist jener unbequeme Satz, nach welchem auch längere Reihen des daktylischen Geschlechts weniger Semeia umfassen sollten als die beiden anderen Geschlechter, nun aus der echten Rhythmik entfernt, und es steht nichts mehr im Wege, der Tetrapodie statt zwei lieber vier Semeia zuzusprechen."

*) Was bei Marius Victorinus p. 70. 71 K. als angebliches Fragment des Aristoxenus über die „pedales figurae tres, quas Graeci dicunt podicas" als schemata des daktylischen Hexametrons mitgetheilt ist, stammt sicher nicht von Aristoxenus her; vgl. griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 278.

Digitized by Google

um das *σχῆμα* der *πόδες σύνθετοι*, die Silbenform der zusammengesetzten Takte in dem S. 149 dargelegten Aristoxenischen Sinne.

Σχήματα des *ποὺς ἀσύνθετος*.

Silbenformen des einfachen Taktes.

Die historisch frühesten Schemata der Versfüsse sind die oben S. 140 aufgeführten *πόδες κύριοι* oder *μετρικοί*, in denen der starke Takttheil durch eine Länge dargestellt ist. Drei Arten der Umformung sind es, durch welche aus dem *ποὺς κύριος*, als dem ältesten und einfachsten Schema, die übrigen hervorgehen.

1. Die *λύσις* oder *διαίρεσις* der *συλλαβὴ μακρὰ δίσημος* in zwei *συλλαβαὶ βραχεῖαι μονόσημοι* (solutio), d. i. die Auflösung der 2-zeitigen Länge in die gleichwerthige Doppelkürze. So entsteht der *χρόνος λυθείς*, *λελυμένος*, *διῃρημένος*, solutus.

2. Die *ἕνωσις* oder *συναίρεσις* (contractio) zweier benachbarter *συλλαβαὶ βραχεῖαι* in die gleichwerthige *μακρὰ δίσημος*. So entsteht der *χρόνος συναιρεθείς* oder *συνῃρημένος*, syllaba contracta.

3. Die *παρέκτασις* der *συλλαβὴ μακρά* in eine Länge, welche länger als die 2-zeitige ist: *χρόνος παρεκτεταμένος*.

Die dritte Art ist die seltenste. Von den beiden ersten Arten ist die zweite älter und häufiger als die erste. Doch kommt es auch vor, dass beide Arten der Umformung in dem nämlichen Versfusse zur Anwendung gekommen sind. Wir haben die drei Arten nachzuweisen zunächst bei den

Πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας.

Γένος τῶν τετρασήμων ποδῶν.

Πόδες τετράσημοι ἀπὸ θέσεως, εἶδος πρῶτον τῶν τετρασήμων.

1. ⏑ ∪ ∪ *δάκτυλος (ἀπὸ θέσεως)*
   ποὺς τετράσημος κύριος,
2. ⏑ – *σπονδεῖος (ἀπὸ θέσεως)*
   ποὺς τετράσημος συνῃρημένος,
3. ∪ ∪ ∪ ∪ *προκελευσματικὸς (ἀπὸ θέσεως)*
   ποὺς τετράσημος λελυμένος,
4. ∪ ∪ – *ἀνάπαιστος (ἀπὸ θέσεως)*
   ποὺς τετράσημος σπονδεῖος κατὰ θέσιν λελύμενος,
5. ⏑‿ *ποὺς τετράσημος διὰ μακρὰν παρεκτεταμένην.*

Πόδες τετράσημοι ἀπ' ἄρσεως, εἶδος δεύτερον τῶν τετρασήμων.

Digitized by Google

6. ∪ ∪ ⏑ ἀνάπαιστος (ἀπ' ἄρσεως)
ποὺς τετράσημος κύριος,
7. – ⏑ σπονδεῖος (ἀπ' ἄρσεως)
ποὺς τετράσημος συνῃρημένος,
8. ∪ ∪ ☾ ∪ προκελευσματικὸς (ἀπ' ἄρσεως)
ποὺς τετράσημος λελυμένος,
9. – ☾ ∪ δάκτυλος ἀπ' ἄρσεως.

Γένος τῶν τρισήμων ποδῶν.

Πόδες τρίσημοι ἀπὸ θέσεως, εἶδος πρῶτον τῶν τρισήμων.

10. ⏑ ∪ τροχαῖος ἢ χορεῖος
ποὺς τρίσημος κύριος ἀπὸ θέσεως,
11. ☾ ∪ ∪ τρίβραχυς ἀπὸ θέσεως
π. τρίσημος λελυμένος,
12. ☾ – ἴαμβος ἀπὸ θέσεως
π. τρίβραχυς συνῃρημένος,
13. ⏑ π. τρίσημος διὰ μακρὰν παρεκτεταμένην.

Πόδες τρίσημοι ἀπ' ἄρσεως, εἶδος δεύτερον τῶν τρισήμων.

14. ∪ ⏑ ἴαμβος ἀπ' ἄρσεως
π. τρίσημος κύριος ἀπ' ἄρσεως,
15. ∪ ☾ ∪ τρίβραχυς ἀπ' ἄρσεως.

Das *γένος τῶν τετρασήμων* wird von dem Metriker Heliodor, das *γένος τῶν τρισήμων* von Hephaestion vorangestellt. Beide beginnen das erstere mit dem *εἶδος ἀπὸ θέσεως*, das zweite mit dem *εἶδος ἀπ' ἄρσεως*. Die zu den verschiedenen *εἴδη* desselben *γένος* gehörenden *πόδες* stehen nach Aristoxenus in der *διαφορά* der *ἀντίθεσις*. Die Metriker gebrauchen statt des Aristoxenischen „*ἀντίθεσις*" den Terminus *ἀντιπάθεια* oder *ἐναντιότης*. Daher die Ausdrücke *πόδες ἐναντίοι* oder *ἀντιπαθοῦντες*. Nach der Ueberlieferung der Metriker bilden zwei *ἀντιπαθοῦντες πόδες* eine *ἐπιπλοκή*, d. h. eine Gruppe zweier durch *ἀντιπάθεια* sich unterscheidender *πόδες*. Durch *πρόθεσις* oder durch *ἀφαίρεσις* entsteht aus dem *πούς* des einen *εἶδος* der *πούς* des *ἐναντίον εἶδος*: nimmt man dem *ἴαμβος* die anlautende Silbe (dies ist die *ἀφαίρεσις*), so entsteht daraus der *τροχαῖος*; fügt man dem *τροχαῖος* eine anlautende Silbe hinzu (dies ist *πρόθεσις*), so ergibt sich daraus der *ἴαμβος*. Trochäus und Iambus bilden zusammen die *ἐπιπλοκὴ τρίσημος*, Daktylus und Anapäst bilden die *ἐπιπλοκὴ τετράσημος*. Es darf nicht unbemerkt bleiben, dass die Metriker bei der *ἐπιπλοκή* sich wie die Rhythmiker der Worte

Digitized by Google

τρίσημος, τετράσημος bedienen, während sie sonst — abweichend von Aristoxenus — τρίχρονος, τετράχρονος sagen. Dies deutet darauf hin, dass hier die metrische Ueberlieferung eine alte ist, wenn auch der Terminus ἐπιπλοκή aus späterer Zeit zu stammen scheint. Weil im γένος τῶν τρισήμων und τετρασήμων ποδῶν je zwei εἴδη vorhanden sind, wird sowohl die τρίσημος wie die τετράσημος ἐπιπλοκή als eine δυαδική bezeichnet.

Die πόδες der ἐπιπλοκὴ τρίσημος δυαδική und der τετράσημος δυαδική bilden zusammen die πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας, d. i. diejenigen γένη ποδῶν, deren jedes zwei εἴδη hat, — deren jeder bezüglich der εἴδη ein δυαδικόν, ein zweitheiliges ist.

Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.

Dies sind die 5-zeitigen und die 6-zeitigen Versfüsse, welche das dritte und vierte γένος ποδῶν bilden. Die zur ersten Antipatheia gehörenden γένη waren δυαδικά, denn die εἰδικοὶ πόδες.

Γένος τῶν πεντασήμων ποδῶν.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ πρώτου εἴδους.

– ∪ – κρητικὸς ἢ ἀμφίμακρος
πούς κύριος,

– ∪ ∪ ∪ παίων πρῶτος
πούς τὴν τελευτὴν μακρὰν λελυμένην ἔχων,

∪ ∪ ∪ – παίων τέταρτος
πούς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ δευτέρου εἴδους.

– – ∪ βακχεῖος
πούς κύριος,

– ∪ – ∪ παίων τρίτος
πούς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ τρίτου εἴδους.

∪ – – παλιμβάκχειος
πούς κύριος,

∪ – ∪ ∪ παίων δεύτερος
πούς τὴν τελευτὴν μακρὰν λελυμένην ἔχων,

∪ ∪ ∪ – παίων τέταρτος
πούς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Γένος τῶν ἑξασήμων ποδῶν.

– – – μολοσσός
πούς ἑξάσημος συνῃρημένος.

Digitized by Google

Πόδες ἑξάσημοι τοῦ πρώτου εἴδους.
– – ∪ ∪ *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*
ποὺς ἑξάσημος κύριος.
Πόδες ἑξάσημοι τοῦ δευτέρου εἴδους.
∪ ∪ – – *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*
ποὺς ἑξάσημος κύριος.
Ποὺς ἑξάσημος τοῦ τρίτου εἴδους
– ∪ ∪ – *χορίαμβος*
ποὺς ἑξάσημος κύριος.
Ποὺς ἑξάσημος τοῦ τετάρτου εἴδους
∪ – – ∪ *ἀντίσπαστος.*

Hephaestions Encheiridion c. 13, p. 44 W. berichtet: *Τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει τρία, τό τε κρητικόν, καὶ τὸ βακχειακόν, καὶ τὸ παλιμβακχειακόν, ὁ καὶ ἀνεπιτήδειόν ἐστι πρὸς μελοποιίαν. Τὸ δὲ κρητικὸν ἐπιτήδειον. Δέχεται δὲ καὶ λύσεις τὰς εἰς τοὺς καλουμένους παίωνας.* Eine *ἐπιπλοκὴ πεντάσημος* bildeten die drei 5-zeitigen Versfüsse nicht, wie uns durch Scholl. Hephaest. ausdrücklich versichert wird.

Dagegen wurde durch die vier 6-zeitigen Versfüsse eine *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος τετραδική* gebildet, indem die Metriker aus dem Choriamb die übrigen durch *ἀφαίρεσις* hervorgehen liessen.

χοριαμβικόν	– ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ –	*ἐπιπλοκὴ τετραδική.*
ἰωνικ. ἀπ. ἐλ.	∪ ∪ – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – –	
ἀντισπαστικόν	∪ – – ∪ ∪ – – ∪	
ἰωνικ. ἀπ. μείζ.	– – ∪ ∪ – – ∪ ∪	

Bei Marius Victorinus de metro antispastico p. 87 K. heisst es: Scio quosdam super antipasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse... Verum cum idem pari cognatione, qua et inter se alii pedes, de quibus supra dictum est, cum choriambo copuletur, siquidem antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias duas breves teneat, consentanea ratione locum eidem auctoritatemque inter principalia i. e. primiformia novem metra ipsa parilitatis, qua inter se congruant, contemplatione vindicandam esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primos auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, non semper ita perseverat, ut in principio pedis iambus collocetur u. s. w. Es gibt Metriker, so erfahren wir hier, welche das Antispasti-

Digitized by Google

cum nicht unter die prototypa aufnehmen, während anderen (unter ihnen Heliodor) die Analogie mit dem Choriambus Grund genug zu sein scheint, dem Antispast gleiche Berechtigung wie dem Choriamb unter den *πρωτότυπα* einzuräumen, und in Betreff des Anlautes den Satz aufstellen, dass die erste Hälfte des Antispastes durch jeden pes disyllabus ausgedrückt werden könne. So lehrt Juba, indem er „Graecorum opinionem" darstellt. Dass diese opinio die opinio des Heliodor war, geht aus der vorher besprochenen Stelle aufs klarste hervor. Noch auf eine dritte Stelle des Marius Victorinus, die wir schon oben besprochen, muss hier aufmerksam gemacht werden. Es ist die Notiz von den drei Systemen der prototypa p. 69. In dem dort zuerst genannten System kommt das antispasticum noch nicht als prototypon vor, wohl aber in dem zweiten und dritten. Eines von diesen beiden muss das System des Heliodor sein. Und da weiterhin Philoxenus als der Repräsentant des dritten Systems, welches auch das proceleusmaticum unter die prototypa rechnete, genannt wird, so bleibt nichts übrig als das zweite System, welches zugleich das hephästioneische ist, dem Heliodor zu vindiciren. Das erste System ist dasjenige, welches in den Darstellungen der metra derivata festgehalten ist und nach dem im zweiten Capitel Gesagten ohne Zweifel als das älteste von ihnen anzusehen ist.

Ehe durch Heliodor der Antispast unter die Zahl der *μετρικοὶ* oder *κύριοι πόδες* aufgenommen wurde, konnte es nicht mehr als nur drei *κύριοι πόδες* des *γένος ἑξάσημον* geben: *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*, *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*, *χορίαμβος*; sie bildeten zusammen eine *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος τριαδική* — nicht wie bei Heliodor und Schol. Hephaest. eine *τετραδική*. Weshalb das *γένος τῶν πεντασήμων ποδῶν* nicht als *ἐπιπλοκὴ πεντάσημος* gelten soll, lässt sich nicht sagen. Hephaestion erklärt den *βακχεῖος* und *παλιμβάκχειος* für unpassend zur Metropöie, sein Vorgänger Heliodor sah die aus fünffüssigen *πόδες* bestehenden Verse lieber für *ῥυθμοί* als für *μέτρα* an.

Ueber den Unterschied der *πρώτη ἀντιπάθεια* und der *δευτέρα ἀντιπάθεια* im Sinne der Metriker lässt sich Folgendes sagen:

Die der ersten *ἀντιπάθεια* d. i. dem 3-zeitigen und 4-zeitigen Rhythmengeschlechte angehörenden *πόδες* zerfallen je in zwei *εἴδη*, das *εἶδος τῶν ἀπὸ θέσεως ποδῶν* und das *εἶδος τῶν ἀπ' ἄρσεως ποδῶν*.

Digitized by Google

Die der zweiten *ἀντιπάθεια* d. i. dem 5-zeitigen und dem 6-zeitigen Rhythmengeschlechte angehörigen *πόδες* zerfallen je in drei *εἴδη*. Für das *γένος τῶν ἑξασήμων ποδῶν* ist dies so zu verstehen, dass es hier eine dreifache *ἐναντιότης* (*ἀντιπάθεια*) der gleich grossen *πόδες* gibt, während in der ersten Antipatheia die *ἐναντιότης* eine zweifache ist.

Für das *γένος τῶν πενταπήμων* scheint bei den Metrikern eine andere Anschauung zu bestehen: sie sagen, das *γένος τῶν πενταπήμων ποδῶν* habe keine *ἐπιπλοκή*.

§ 26.

Σχήματα des *ποὺς σύνθετος*.

Silbenformen des zusammengesetzten Taktes oder Kolons.

Sie unterscheiden sich bezüglich des Schema erstens durch die Apothesis*) d. i. durch die Form des letzten Taktes. Dieselbe ist eine vierfache: nämlich eine akatalektische, eine katalektische, eine brachykatalektische, eine hyperkatalektische.

1) Das Kolon heisst *ἀκατάληκτον***), wenn der letzte Versfuss desselben seinem Zeitumfange nach vollständig durch Silben ausgedrückt ist. Hephaest. c. 4, p. 14 W. *Ἀκατάληκτα καλεῖται, ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει.* Der Ausdruck *ὁλόκληρος* findet sich in der Rhythmik des Aristides wieder. Den *πόδες ὁλόκληροι* setzt derselbe nämlich solche entgegen, in denen eine Pause (*χρόνος κενός*, genannt *λεῖμμα* oder *πρόσθεσις*) vorkommt. Aristid. p. 40 *πόδες ὁλόκληροι* und *πόδες ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων*, Aristid. p. 97 *ῥυθμοὶ ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν τοῖς περιόδοις ἔχοντες* und *ῥυθμοὶ βραχεῖς ἢ ἐπιμήκεις τοὺς κενοὺς ἔχοντες.*

2) *Καταληκτικόν*, wenn der letzte *πούς* eines Metrons unvollständig ist. *Καταληκτικὰ ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα* Heph. 27. Ueber die Bedeutung dieser metri-

---

*) Schol. Heph. 26. Tract. Harl. 319 *Εἰσὶ δὲ ἀποθέσεις τέσσαρες.* Pseudo-Atil. 336 Depositionis genera sunt quatuor. Missbräuchlich wird statt *ἀπόθεσις* auch *κατάληξις* gesagt, schol. Heph. 26 *ἰστέον ὅτι τὸ αὐτό ἐστιν ἀπόθεσις καὶ κατάληξις· καὶ γενικόν ἐστιν ἀντὶ τοῦ ἀπόθεσις καὶ εἰδικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλάττωσις.* Im letzteren Sinne (= *ἐλάττωσις*) kann *κατάληξις* auch zugleich die Brachykatalexis begreifen, Mar. Vict. 79 (cap. 17, 2), Plotius 248.

**) Heph. 26. 27 c. schol. Aristid. metr. 50. Tract. Harl. 319. Schol. Heph. B 174. Mar. Vict. 80. Plotius 284. Pseudo-Atil. 336.

Digitized by Google

schen Bildung überliefert die Metrik des Aristid. p. 50: *καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως.*

3) *Βραχυκατάληκτον*, wenn einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron der ganze letzte Versfuss fehlt. *Βραχυκατάληκτα ὅσα ἀπὸ διποδίας ἐπὶ τέλους ὅλῳ ποδὶ μεμείωται* Heph. 27. *Βραχυκατάληκτα οἷς ποὺς δισύλλαβος ἐλλείπει* Aristid. 50. Die Metriker sehen, wie schon früher bemerkt, irrthümlich auch den ionischen (und päonischen) Einzeltakt als eine dipodische *βάσις* an.

4) *Ὑπερκατάληκτον*, wenn in einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron auf die letzte vollständige *βάσις* noch ein unvollständiger Versfuss folgt. *Ὑπερκατάληκτα ὅσα πρὸς τῷ τελείῳ προσέλαβε μέρος ποδός* Heph. 27.

Wie man sieht, spielt in diesen Kategorien die dipodische oder monopodische *βάσις* eine nicht unwichtige Rolle.

Nach der Zahl der in ihm enthaltenen *βάσεις διποδικαί* heisst in der Terminologie der Metriker ein Kolon entweder *μονόμετρον* (1 dipodische Basis) oder *δίμετρον* (2 monopodische Baseis) oder *τρίμετρον* (3 dipodische Baseis). Das Trimetron ist das grösste Megethos des Kolons. Es folge eine Uebersicht der vier verschiedenen *ἀποθέσεις* am trochäischen und iambischen Dimetron:

δίμ. ἀκατ.	⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ –	– ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑
δίμ. καταλ.	⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ –	– ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ –
δίμ. βραχυκατ.	⏑ – ⏑ – ‖ ⏑	– ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑
μον. ὑπερκατ.	⏑ – ⏑ – ‖	– ⏑ – ⏑ ‖ ⏑

Ebenso verhält es sich mit dem daktylischen und anapästischen Dimetron:

δίμ. ἀκατ.	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
δίμ. καταλ.	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
δίμ. βραχυκατ.	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑
μον. ὑπερκατ.	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑

Von den vier verschiedenen Arten der Apothesis, welche die Metriker statuiren, erkannten Gottfried Hermann und A. Boeckh blos das akatalektische und das katalektische Kolon an. Die Brachykatalexis und die Hyperkatalexis wurden von beiden für eine lediglich theoretische Auffassung der Metriker angesehen, welche mit der Praxis nichts zu thun hätte. Das akatalektische Dimetron ist eine vollständige Tetrapodie, das katalektische Dimetron eine Tetrapodie, welcher die schliessende Arsissilbe des

Digitized by Google

vierten Fusses fehlt. Das brachykatalektische Dimetron würde eine Tetrapodie sein, in welcher der ganze vierte Schlussfuss im Rhythmizomenon nicht durch Silben ausgedrückt ist. Nach der Versicherung der Metriker gibt es auch eine solche Art der Tetrapodie, welche dem Metrum nach genau mit der Tripodie zusammenfällt. Die trochäische und iambische Tripodie ist zwar ein sehr selten vorkommender Rhythmus, aber gegen sein thatsächliches Vorkommen lässt sich nichts einwenden. Die Theorie der Metriker weiss auch für diese rhythische Tripodie keine andere Bezeichnung als brachykatalektische Tripodie. Dies mag wohl für Hermann und Boeckh der Grund gewesen sein, dass sie der brachykatalektischen Tetrapodie in der Ueberlieferung der Metriker die Berechtigung absprachen. Wir können nicht umhin, die Sache so aufzufassen, dass ein dem Metrum nach als trochäische und iambische Tripodie uns vorliegendes Kolon seiner rhythmischen Geltung nach bald eine wirkliche Tripodie, bald eine scheinbare Tripodie, nämlich wie die Metriker sagen eine brachykatalektische Tetrapodie ist.

Für die Hyperkatalexis, deren thatsächliches Vorkommen von Hermann und Boeckh in gleicher Weise wie die Brachykatalexis in Abrede gestellt wird, ist die Sache bedenklicher. Das von den Metrikern sogenannte trochäische *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* scheint in der That nichts anderes zu sein, als ein katalektisches *δίμετρον βραχυκατάληκτον*, d. i. eine trochäische Tripodie, von deren drittem Versfusse nur die *θέσις*, aber nicht die *ἄρσις*, durch eine Silbe des Rhythmizomenon ausgedrückt ist. Dagegen lässt sich das iambische *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* als eine überschüssige iambische Dipodie nicht ohne Weiteres in Abrede stellen, für den Fall, dass auf eine solche überschüssige iambische Dipodie ein mit einer Thesis anlautendes Kolon folgt, dessen Anlaut zusammen mit dem Anlaute der überschüssigen iambischen Dipodie sich zum *μέγεθος* eines ganzen Versfusses zusammenschliesst. Auf diese Weise wird im Rhythmus das überschüssige Kolon wieder ausgeglichen.

Das oben S. 144 angegebene Verzeichniss der 19 Kola, welche nach Aristoxenus die einzigen sind, welche in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* vorkommen, enthält lauter akatalektische Bildungen, etwa mit Ausnahme des Paeon epibatus. Nach Aristoxenus' Angaben müsste es scheinen, dass katalektische Bildungen von der Rhythmopoiia syneches ausgeschlossen seien, d. h. dass z. B. mehrere

Digitized by Google

katalektische Tetrapodien nicht unmittelbar hinter einander vorkommen dürfen. Das letztere ist nun aber eine unzweifelhafte Thatsache, denn die griechischen Dichter lassen häufig genug katalektische trochäische Tetrapodien continuirlich auf einander folgen. Daraus folgt, dass Aristoxenus bei jenen *πόδες σύνθετοι* der 19 rhythmischen *μεγέθη* nicht blos akatalektische Kola, sondern auch die katalektischen Kola im Auge hat; mithin ist nach Aristoxenus das katalektische Kolon dem Rhythmus nach genau dasselbe Megethos, wie das entsprechende akatalektische. Die trochäische Tetrapodie katalektischer Bildung

– ∪ – ∪ – ∪ –

hat dem Rhythmus nach denselben Umfang wie akatalektische

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪.

Beide Kola haben ein 12-zeitiges Megethos. Es sind nur scheinbar verschiedene Kola, welche hier als akatalektische und katalektische trochäische Tetrapodie uns vorliegen: dem Rhythmus nach sind sie gleich, die Verschiedenheit besteht nur in der Rhythmopöie. Der Unterschied zwischen akatalektischem und katalektischem Kolon ist nur eine Verschiedenheit des Schemas, so gut wie der Unterschied zwischen Daktylus und Spondeus eine Verschiedenheit des *σχῆμα ποδικόν* ist.

In einem akatalektischen Kolon hat eine jede Silbe die rhythmische Geltung, welche sie nach Massgabe des Silbenschemas hat. Das katalektische Kolon aber soll dasselbe rhythmische Gesammt-Megethos wie das akatalektische haben; nicht ein 11-zeitiges, sondern ein 12-zeitiges.

Es liegt am Tage, dass in dem 12-zeitigen Dimetron katalektikon nicht alle Längen 2-zeitige, nicht alle Kürzen 1-zeitige sein können. Der vierte Versfuss des katalektischen Dimetrons muss derjenige sein, in welchen die Silbenmessung von der gewöhnlichen abweicht. Der vierte Versfuss, dem Metrum nach unvollständig, wird dem Berichte des Aristides nach durch eine Pause zum *ὁλόκληρος*

⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ λ.

Der schwache Takttheil des letzten Versfusses ist durch ein *λεῖμμα*, durch die 1-zeitige Pause ausgedrückt.

Dies ist das Mass des Verses Aeschyl. Agam. 170

οὐδὲ λέξεται πρὶν ὤν.

Aber die beiden darauf folgenden Kola 171. 172

Digitized by Google

ὃς δ' ἔπειτ' ἔφυ, τριακ-τῆρος οἴχεται τυχών.

Innerhalb des Wortes *τριακ-τῆρος* kann der Zusammenhang der Silben schwerlich durch eine 1-zeitige Pause unterbrochen worden sein. Hier ist am Ende der ersten katalektischen Tetrapodie durch eine das *λεῖμμα* vertretende Parektasis der das Kolon auslautenden Länge zur *μακρὰ τρίσημος* vertreten:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Doch soll nicht behauptet werden, dass in einem solchen Falle die Parektasis auf den Inlaut eines Wortes beschränkt war: auch im Anlaute des katalektischen Kolons scheint neben dem *λεῖμμα* auch die Dehnung zum Chronos trisemos verstattet gewesen zu sein. Die Rhythmik des Aristides p. 97 überliefert: „*οἱ δὲ βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς, οἱ δὲ ἐπιμήκεις μεγαλοπρεπέστεροι*". Hiernach scheint überhaupt für erhabene poetische Situationen wie die vorliegende des Aeschyleischen Agamemnon die Anwendung 1-zeitiger Pausen nicht geeignet gewesen zu sein: statt der 1-zeitigen Pause war vielmehr die Verlängerung der *μακρά* zur *τρίσημος* am Platze.

Ueber die rhythmische Silbenmessung des katalektischen iambischen Dimetrons ist uns eine directe Ueberlieferung in der erhaltenen Melodie des Dionysischen Hymnos auf die Muse überkommen:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
ἐμὰς φρένας δονεῖτο.

Ebenso für das katalektische anapästische Dimetron in dem Hymnos des Dionysios auf Helios:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων

– – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
πτανοῖς ὑπ' ἴχνεσσι διώκεις

– – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
αἴγλας πολυδερκέα παγάν

– – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
γλαυκὰ δὲ πάροιθε Σελάνα

– – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων.

Diesen gesungenen Versen zufolge hat das katalektisch-iambische Dimetron das Schema:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –,

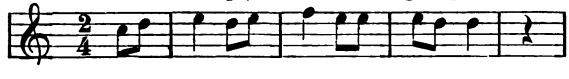
Digitized by Google

das katalektisch-anapästische Dimetron:

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑́.

Doch ist in der Notirung des Dionysius weder das Zeichen der *μακρὰ τρίσημος* noch der *μακρὰ τετράσημος* angewandt, wohl aber hinter den Notenzeichen der vorletzten Silbe das Zeichen der Pause. Bereits Bellermann macht die Bemerkung, dass unter dem Pausenzeichen keine wirkliche Pause verstanden werden könne, sondern dass dasselbe nur eine andere Schreibung für die Dehnung der vorausgehenden Note sei*). In diesem Sinne wird nun wohl auch die bereits oben S. 169 herbeigezogene Stelle des Aristides p. 40 M. zu verstehen sein: *καὶ τοὺς μὲν ὁλοκλήρους, τοὺς δὲ ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων, ἐν (γὰρ ἐνί)οις καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους παραλαμβάνουσι.* In den beim Anonymus de mus. erhaltenen Beispielen griechischer Instrumentalmusik kommen neben den Pausenzeichen auch *μακραὶ τρίσημοι* vor, in den Beispielen der Vocalmusik niemals. Es ist also wahrscheinlich, dass hier die gedehnten Längen stets wie in den Hymnen des Dionysius und Mesomedes, sofern sie sich nicht aus den Textesworten ergaben, stets durch Anwendung der Pausenzeichen markirt wurden. Aus unseren Beispielen gesungener Verse ist der Schluss zu ziehen, dass die katalektischen Kola des iambischen und anapästischen Metrums den Rhythmus in der Weise behandelten, dass die am Schlusse fehlende Silbe durch Dehnung der vorletzten Länge zur 3-zeitigen und 4-zeitigen ergänzt wurde. Die nämliche Behandlung findet auch in der modernen Musik statt. Denn nur selten kommt es hier vor, dass hinter dem katalektischen Schlusse eine die Thesis vertretende Pause angenommen wird. Z. B. in dem Schillerschen Verse des Reiterliedes in Wallensteins Lager:

In den Kampf, in die Freiheit gezogen.



Derartige Schlusspausen geben dem katalektischen Verse den Charakter des Energischen, und mögen in dieser Weise auch den katalektischen Versen der Griechen nicht fremd gewesen sein. Ueberliefert aber ist uns für den gesungenen Vers der Griechen nur diejenige Behandlung der iambischen und anapästischen Kata-

*) F. Bellermann, die Hymnen des Dionysius u. Mesomedes S. 50 ff.

Digitized by Google

lexis, dass die der Schlusssilbe vorausgehende Silbe zur *μακρὰ τρίσημος* oder *τετράσημος* gedehnt wurde. Aus diesem Grunde wurde die vorletzte Silbe der iambischen und anapästischen *καταληκτικά* niemals in die Doppelkürze aufgelöst; denn eine *λύσις* in zwei Kürzen ist nur bei der gleichwerthigen *μακρὰ δίσημος*, aber nicht bei einer *μακρὰ τρίσημος* oder *τετράσημος* möglich.

Viertes Capitel.

Die vier Arten der rhythmisch-metrischen Systeme.

§ 27.

Die Systeme im Allgemeinen.

Σύστημα ist sowohl nach der Aristoxenischen wie nach der Hephaestioneischen Nomenclatur der allgemeine Ausdruck für eine rhythmisch-metrische Gruppe; nur dass nach Aristoxenus (wie es scheint) jede rhythmische Gruppe*), nach Hephaestion nur die umfassendste Gruppe als *σύστημα* bezeichnet wird. Im Sinne des Aristoxenus und der Metriker gibt es vier verschiedene Arten rhythmisch-metrischer Systeme, nicht einander coordinirt, sondern subordinirt, denn in dem grösseren sind die kleineren enhalten. Die vier Systeme sind

1. Der *ποὺς ἀσύνθετος*, der Versfuss, der einfache Takt.
2. Der *ποὺς σύνθετος*, der zusammengesetzte Takt, oder das *κῶλον*, das rhythmische Glied.
3. Die *περίοδος*, die rhythmische Periode, auch *μέτρον* und *ὑπέρμετρον* genannt.
4. Die *στροφή* (oder *ἀντίστροφος*), von Hephaestion schlechthin als *σύστημα* bezeichnet, das System im engeren Sinne.

Die an vierter Stelle genannte Art des Systemes (das System im engeren Sinne) umfasst alle übrigen in sich: die *στροφή* (das *σύστημα* im engeren Sinne) besteht aus *περίοδοι* oder *μέτρα*;

---

*) Aristox. frgm. ap. Psell. 8: *καί ἐστι ῥυθμὸς ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός, ῥυθμοποιία δὲ ἂν εἴη τὸ συγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων.*

Digitized by Google

die an dritter Stelle genannte Art des Systemes, die Periode, besteht aus Kola;

die an zweiter Stelle genannte Art des Systemes, das Kolon oder der zusammengesetzte Takt, besteht aus einfachen Takten oder Versfüssen;

die an erster Stelle genannte Art des Systemes, der einfache Takt oder Versfuss, besteht aus Chronoi podikoi, der Thesis und der Arsis.

Wollen wir die antiken Termini auf die moderne Poetik übertragen, so haben wir dieselben folgendermassen zu gebrauchen:

6gliedriges System (im engeren Sinne), Strophe	3gliedrige Periode [Stollen]	erstes Kolon	Alles ist an Gottes Segen
		zweites Kolon	und an seiner Huld gelegen
		drittes Kolon	über alles Gold und Gut.
	3gliedrige Periode [Gegenst.]	erstes Kolon	Wer auf Gott sein Hoffen setzet,
		zweites Kolon	der behält ganz unverletzet
		drittes Kolon	einen freien Heldenmuth.

Von den beiden Perioden der Strophe würde nach der alten deutschen Terminologie die erste als Stollen, die zweite als Gegenstollen zu bezeichnen sein.

10gliedriges System, Strophe	erste 3gliedrige Periode [Stollen]	erstes Kolon	Hero's und Leanders Herzen
		zweites Kolon	rührte mit dem Pfeil der Schmerzen
		drittes Kolon	Amors heilge Göttermacht.
	zweite 3gliedrige Periode [Gegenst.]	viertes Kolon	Hero schön wie Hebe blühend,
		fünftes Kolon	er durch die Gebirge ziehend
		sechstes Kolon	rüstig im Geräusch der Jagd.
	dritte 2glied. Period. [Abgesang]	siebent. Kolon	Doch der Väter feindlich Zürnen
		achtes Kolon	trennte das verbundne Paar,
	vierte 2glied. Period.	neuntes Kolon	und die süsse Frucht der Liebe
		zehntes Kolon	hing am Abgrund der Gefahr.

Nach alter deutscher Nomenclatur würde von den vier Perioden die erste als Stollen, die zweite als Gegenstollen, die dritte und vierte zusammen als Abgesang bezeichnet werden müssen.

Digitized by Google

8gliedriges System, Strophe	erste 2gliedrige Periode [Stollen]	erstes Kolon	Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,
		zweites Kolon	drum Brüderchen: ergo bibamus!
	zweite 2gliedrige Periode [Gegenst.]	drittes Kolon	Die Gläser sie klingen, Gespräche sie ruhn,
		viertes Kolon	beherziget: „ergo bibamus!“
	dritte 4gliedrige Periode [Abgesang]	fünftes Kolon	Das heisst noch ein altes, ein tüchtiges Wort
		sechstes Kolon	und passet zum ersten und passet so fort,
		siebent. Kolon	und schallet ein Echo vom fröhlichen Ort,
		achtes Kolon	ein herrliches „Ergo bibamus!“

Die beiden ersten Perioden, eine jede 2gliedrig, bilden das Stollenpaar (Stollen und Gegenstollen), die dritte 4gliedrige Periode bildet den Abgesang.

Der antike Terminus Periode im Sinne der Alten wurde noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts gebraucht. Sulzer, Theorie der schönen Künste 2. Aufl. 1794, 4. S. 96 gelegentlich des Hallerschen Gedichtes „Komm Doris, komm zu jenen Buchen“. Seitdem war sie sowohl für die Poetik wie für die Musik in Vergessenheit gerathen. Als ich sie in der deutschen Metrik 1869 und in den Elementen des musikalischen Rhythmus 1873 wieder ans Licht zog, war der Widerspruch ein fast allgemeiner. Bald nach Sulzers Zeiten wurde nämlich durch den französirten Böhmen Antoine Reicha die alte Nomenclatur in einer Weise umgeändert, die der traditionellen Bedeutung nicht mehr entsprach: Periode ward für Strophe, Glied (membrum) für Periode gebraucht. Der alte Sulzer war mit der alten Ueberlieferung noch wohl bekannt, der französirte Czeche nicht mehr. Es ist unabweisbar, dass wir zur Terminologie Sulzers zurückkehren. Nicht alle Musiker indes bekennen sich zu Reichas Nomenclatur. Gleichzeitig sprach der Musiktheoretiker Gottfried Weber von Periode im Sinne der Alten; kein geringerer als R. Wagner gebraucht den Ausdruck Periode im antiken Sinne.

§ 28.

Κῶλον, μέτρον und *περίοδος*.

Was bei Aristoxenus *ποὺς σύνθετος*, bei uns Modernen rhythmisches Glied heisst, das nennen die Metriker *κῶλον*. Die

Digitized by Google

älteren alexandrinischen Grammatiker hatten die Gedichte des Pindar und Simonides in ihren *ἐκδόσεις* nach *κῶλα* abgetheilt, Dion. comp. verb. 20. 26, vgl. schol. Pind. Ol. 2, 48; sicherlich folgten sie in der Kola-Abtheilung der Strophen einer älteren Tradition; und im wesentlichen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten, werden jene „*κωλομετρίαι*“ die genuinen Reihen, nach denen die Dichter selber ihre Compositionen ausgeführt, enthalten haben. Auch in den uns erhaltenen metrischen Scholien zu Pindar, Aristophanes und den Tragikern sind die Strophen nach *κῶλα* abgetheilt, doch in einer Weise, dass hier die genuine Diairesis in Reihen in den meisten Fällen in arger Weise entstellt ist. Dies ist namentlich bei Pindar der Fall.

Das Wort *κῶλον* als Bezeichnung des rhythmischen Gliedes ist aber den Metrikern nicht eigenthümlich. Auch die Musiker wandten es in dieser Weise an. Von Interesse ist, dass es auch für die Gliedes einer Instrumentalcomposition (ohne poetischen Text) gebraucht wurde. So finden wir bei dem Anonym. de mus. § 104 eine Instrumental-Melodie mit der rhythmischen Ueberschrift: *κῶλον ἑξάσημον*. Hier bedeutet das Wort genau dasselbe, was bei Aristoxenus *πους δακτυλικὸς ἑξάσημος* heisst.

Wir haben gesehen, dass ein rhythmisches Glied stets eine derartige Anzahl von *χρόνοι πρῶτοι* enthalten muss, welche einen bestimmten *λόγος ποδικός* ergibt; Megethe von 11, 13, 17 *χρόνοι πρῶτοι* können keine Kola sein. Es brauchen aber in der Darstellung des Rhythmus durch die Lexis nicht alle *χρόνοι πρῶτοι* durch Silben ausgedrückt zu werden, namentlich kommt es vor, dass am Ende der Reihe eine oder mehrere Silben fehlen, an deren Stelle alsdann gewöhnlich eine Pause eintritt. Hiernach werden akatalektische (vollständige) und katalektische (unvollständige) Kola unterschieden. Nach dem genaueren Sprachgebrauche soll das Wort *κῶλον* oder membrum auf die vollständige Reihe beschränkt sein, die unvollständige Reihe soll den Ausdruck *κόμμα*, caesum, oder *τομή* führen. Heph. 64. Mar. Vict. 71. Doch wird dieser Unterschied nicht eingehalten, „abusive etiam comma dicitur colon“, Victor. l. l. So haben wir für *κῶλον* eine allgemeinere und eine speciellere Bedeutung zu unterscheiden: im allgemeineren Sinne steht es für rhythmisches Glied überhaupt, im specielleren Sinne für ein unvollständiges oder katalektisches Glied. Es kommt aber auch vor, dass die Metriker umgekehrt *κόμμα* oder *τομή* an Stelle von *κῶλον* für die vollständige Reihe

Digitized by Google

gebrauchen, z. B. Terent. Maur. v. 309 für das anlautende tetrapodische Glied des trochäischen Tetrametrons.

Je nachdem ein Megethos aus einer, zwei, drei, vier und mehreren Gliedern besteht, nennt man es *μονόκωλον*, *δίκωλον*, *τρίκωλον*, *τετράκωλον* u. s. w. Hierbei ist *κῶλον* natürlich in dem von Marius Victorinus als abusiv bezeichneten allgemeineren Sinne gebraucht. Nur die *περίοδοι μονόκωλοι* und *δίκωλοι* heissen *μέτρα*, alle übrigen *ὑπέρμετρα*.

Μέτρα δίκωλα und *μονόκωλα*.

Die bei Weitem am häufigsten *κῶλα* sind für die drei- und vierzeitigen Takte die Tetrapodien und Tripodien, für die fünf- und sechszeitigen Takte die Dipodien und Tripodien. Besteht ein *μέτρον* aus zwei solchen Gliedern, so heisst es *στίχος*:

– ∪ – ∪, – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪, – ∪ –
∪ – ∪ –, ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ –, ∪ – –
∪ ∪ – –, ∪ ∪ – – | ∪ ∪ – –, ∪ ∪ –
– – ∪ ∪, – – ∪ ∪ | – – ∪ ∪, – –
– ∪ ∪ ∪, – ∪ ∪ ∪ | – ∪ ∪ ∪, – ∪ –
∪ ∪ – ∪ ∪ –, ∪ ∪ – ∪ ∪ – | ∪ ∪ – ∪ ∪ –, ∪ ∪ – –
– ∪ ∪ – ∪ ∪, – ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ – ∪ ∪, – ∪ ∪ – –
– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪ | – ∪ ∪, – ∪ ∪, – –
– ∪ –, – ∪ –, – ∪ – | – ∪ –, – ∪ –, – –

Mit demselben Namen *στίχοι* werden aber auch die grösseren *μέτρα μονόκωλα* bezeichnet, nämlich die hexapodischen und pentapodischen und die den trochäischen Hexapodien im rhythmischen Megethos gleichkommenden ionischen Tripodien:

∪ – ∪ –, ∪ – ∪ –, ∪ – ∪ –
∪ ∪ – –, ∪ ∪ – –, ∪ ∪ – –
– ∪ ∪ ∪, – ∪ ∪ ∪, – ∪ ∪ ∪, – ∪ ∪ ∪, – ∪ –

Dies drückt Hephaest. de poem. p. 64 so aus: *Στίχος ἐστὶ ποσὸν μέγεθος μέτρου ὅπερ οὔτε ἔλαττόν ἐστι τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων.*

Alle kleinen *μέτρα μονόκωλα*, also die tetrapodischen, tripodischen und die sehr seltenen dipodischen, heissen nicht *στίχοι* oder versus, sondern werden schlechthin als *κῶλα* oder *κόμματα* bezeichnet*):

*) Mit Hephaestion stimmt Marius Victorinus, nur legt der letztere einen Ton darauf, dass der Vers gewöhnlich aus 2 Kola besteht. p. 71: Quidam adiungunt stichum i. e. versum sub huiusmodi differentia, ut sit

Digitized by Google

– ∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –
∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –
– ∪ ∪ – ∪ ∪ –
– ∪ ∪ – –

Solche Kola kommen nur selten als selbständige *μέτρα* vor, gewöhnlich einem *στίχος* als *ἐπῳδικόν* nachfolgend:

στίχος: Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη
κόμμα: ἀχνυμένη σκυτάλη.

Wo aber solche kleine *μέτρα μονόκωλα* ohne durch andere unterbrochen zu sein auf einander folgen, da sagte man nicht (wie es nach dieser Terminologie eigentlich nothwendig gewesen wäre), dass diese Composition *κατὰ κόμμα* oder *κατὰ κῶλα*, sondern dass sie *κατὰ στίχον* geschrieben sei, z. B.

κατὰ στίχ. Ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὔανδροι
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν
λαιᾷ μὲν ἵππυν προβάλεσθε κτλ.
κατὰ στίχ. Ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
πάρεστι γάρ, μαχέσθω κτλ.

Vgl. Heph. p. 65: *καίπερ κατὰ κόμμα γεγραμμένα κατὰ στίχον γεγράφθαι φαμέν.*

Ὑπέρμετρα.

Trotzdem Hephaestions Angabe über die das Metron schliessende *τελεία λέξις* und *συλλαβὴ ἀδιάφορος* den Begriff des *μέτρον* auf kein bestimmtes Megethos beschränkt, lässt er in seinem Encheiridion doch nur diejenigen *μέτρα*, welche nach dem zuvor Angegebenen als *στίχοι* oder *κῶλα* (*κόμματα*) zu benennen sind, als *μέτρα* gelten. Grössere *μέτρα* nennt er *ὑπέρμετρα*. Als Grenze gibt er an das *μέγεθος τριακοντάσημον*, das 30-zeitige *μέτρον*; was diese Grenze überschreitet, ist ein *ὑπέρμετρον*. So sagt er p. 42, dass Einige (Alkman) auch ein *ἑξάμετρον παιωνικόν* gebildet hätten, „*δύναται δὲ καὶ μέχρι τοῦ ἑξαμέτρου προκόπτειν τὸ μέτρον (παιωνικὸν) διὰ τὸ τριακοντάσημον μὴ ὑπερβάλλειν.*“ Mar. Vict. 112: intra triginta tempora versus habeatur. Diese Grenzbestimmung ist dem anapästischen

versus qui excedit dimetrum, colon autem et comma intra dimetrum unde et hemistichium dicitur. Ibid.: Omnis autem versus *κατὰ τὸ πλεῖστον* in duo cola dividitur. p. 111: Traditum est enim colon intra decem et octo tempora esse debere, metrum autem ex duobus colis subsistere.

Digitized by Google

τετράμετρον, dessen Silben von den Metrikern nur ein- oder zweizeitig gemessen werden und welches nach dieser Messung 30-zeitig ist, entnommen. Das *πεντάμετρον τροχαϊκόν*

ἔρχεται πολ᾽ς μὲν Αἰγεῖον διατμήξας ἀπ᾽ οἰνηρῆς Χίου

– ∪ – ∪, – ∪ – –, – ∪ – –, – ∪ – –, – ∪ –

hat nach dieser zwar gegen das wahre rhythmische Megethos verstossenden, aber von den Metrikern allgemein angewandten Methode der Silbenmessung 32 *χρόνοι* und ist daher, wie Hephaest. p. 20 will, ein *ὑπέρμετρον*. Das schol. Heph. p. 199 sagt vom 30-zeitigen Megethos: *ἕως τούτου δὲ προβαίνει ἡ ποσότης τῶν ἐν τοῖς στίχοις χρόνων κατὰ Ἡφαιστίωνα*, es setzt aber hinzu, dass ein anderer Metriker als Grenze das 32-zeitige Megethos aufgestellt habe, *ἐπεὶ καθ᾽ ἕτερον ἕως λβ΄*. Dieser zweiten (um 2 *χρόνοι πρῶτοι* differirenden) Grenzbestimmung gedenkt auch die Metrik des Aristides p. 50: *τὰ δὲ κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λ΄ χρόνων ἢ ὀλίγῳ πλειόνων*. Ebenso Mar. Vict. p. 111: Quidam inductis tetrametris ... ausi sunt contra praescriptum triginta temporum duo adiicere. Diejenigen, welche diese zweite Grenzbestimmung annehmen, nehmen Rücksicht auf das 32-zeitige *τετράμετρον δακτυλικόν* (*Στησιχόρειον*), welches in Hephaestions Encheiridion übergangen wird:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –

Die über den anapästischen oder daktylischen Tetrameter, d. i. die über die grössten dikolischen Metra oder *στίχοι* hinausgehenden *μεγέθη*, sind also nach Hephaestion keine „*μέτρα*“, sondern *ὑπέρμετρα*. Vgl. auch schol. Heph. p. 157. Andere Metriker gebrauchen für diese grösseren *μεγέθη* den Terminus *περίοδοι*. Schol. Heph. p. 147: *οὐκ ἐνδέχεται στίχον ⟨μείζονα ἢ⟩ τριακοντάσημον εἶναι, ἀλλ᾽ εἰ εὑρεθείη, περίοδος καλεῖται*. Mar. Vict. p. 72: *Περίοδος* dicitur omnis hexametri versus modum excedens, unde ea quae modum et mensuram habent, *μέτρα* dicta sunt, d. h. dasjenige „*μέτρον*“, welches die grösste Zahl von *βάσεις* enthält, ist das daktylische (auch das päonische) *ἑξάμετρον*; was eine grössere Zahl von *βάσεις* hat, also das *ἑπτάμετρον*, *ὀκτάμετρον* u. s. w., ist eine *περίοδος*. Aber auch das *ἑξάμετρον*, wenn es nach dipodischen *βάσεις* gemessen wird, ist nach Mar. Vict. eine *περίοδος*. So sagt er p. 103 von dem anapaesticum „apud Accium“:

inclyte, parva | praedite patria, ‖ nomine celebri, | claroque potens ‖
pectore Achivis | classibus auctor ‖

Digitized by Google

quae periodus circa sex versatur dipodias. Diese 6 dipodiae anapaesticae bilden eine *περίοδος τρίκωλος*; das „*μέτρον*“ kann nicht grösser als ein *δίκωλον* sein, vgl. p. 111: traditum est enim ... metrum ex duobus colis subsistere nec provehi longius oportere. Man schreibt solche Perioden gewöhnlich nicht in der Weise, wie wir es in der vorliegenden anapästischen gethan haben, sondern so, dass jedes *κῶλον* eine Zeile für sich einnimmt.

Nach Marius Victor. p. 71 würde die längste Bildung dieser Art eine *περίοδος πεντάκωλος* sein, denn er sagt: maximum vero usque ad periodum decametrum porrigetur. Aber diese Angabe ist unrichtig, wenn sie sich auf die Compositionen griechischer Dichter beziehen soll, denn hier kommen noch ungleich längere Perioden vor. Marius Victorinus hat dabei die römischen Lyriker im Auge, und für diese ist das, was er sagt, völlig in der Ordnung. Denn bei diesen kommt keine längere Periode vor als das decametrum ionicum des Horat. Carm. 3, 12:

Miserarum est | neque amori ‖ dare ludum | neque dulci ‖ mala vino | lavere aut ex|animari ‖ metuentes ‖ patruae ver|bera linguae.

Auch die längsten der von Catull gebildeten glyconeischen Perioden sind nach antiker Messung *δεκάμετροι*.

Die *περίοδος τρίκωλος*, *τετράκωλος*, *πεντάκωλος* u. s. w. ist niemals *στίχος* oder Vers genannt worden. Nur missbräuchlich hat einmal ein Dichter selber in der Licenz des poetischen Ausdrucks eine solche Bildung *στίχος* genannt. Mar. Vict. p. 111 berichtet nämlich: Boiscum Cyzicenum supergressum hexametri legem (also ein *ὑπέρμετρον* oder eine *περίοδος* bildend) iambicum metrum in octametrum extendisse sub huiusmodi epigrammate:

Βοΐσκος ὅδ' ἀπὸ Κυζικοῦ | παντὸς γραφεὺς ποιήματος | τὸν ὀκτάπουν εὑρὼν στίχον | Φοίβῳ τίθησι δῶρον ‖.

Schon der Ausdruck *ὀκτάπουν* für *ὀκτάμετρον* zeigt, dass sich Boiskos hier nicht in der strengen metrischen Terminologie bewegt. Uebrigens überhebt er sich in seinem Selbstlobe, wenn er sich den Erfinder dieser metrischen Bildung nennt; denn bei den alten Komikern kommen genug dergleichen *ἰαμβικὰ ὀκτάμετρα* vor.

Es wird sich nun aber alsbald zeigen, dass *περίοδος* nicht der specifische Name für diese aus mehr als 2 *κῶλα* bestehenden Bildungen ist, denn auch *μέτρα δίκωλα* und *μόνοκωλα* werden *περίοδοι* genannt. Wollen wir einen gemeinsamen Namen

Digitized by Google

dafür, so müssen wir das Hephaestioneische *ὑπέρμετρον* festhalten. Ein metrisches Megethos, welches über das anapästische, iambische, trochäische, daktylische *τετράμετρον* hinausgeht, ist ein *ὑπέρμετρον ἀναπαιστικόν*, *ἰαμβικόν*, *τροχαϊκόν*, *δακτυλικόν* u. s. w. Ein anderer vielleicht älterer Name dafür ist *μακρόν*. Mit diesem Ausdrucke wird nämlich das auf die *ἀναπαιστικὰ τετράμετρα* der komischen Parabase folgende *ἀναπαιστικὸν ὑπέρμετρον* bezeichnet; aber schwerlich ist anzunehmen, dass er blos auf das anapästische Hypermetron der Parabase beschränkt war. Auf das *ὑπέρμετρον* bezieht sich auch der Ausdruck *συνάφεια*. Terent. Maur. 1512: metron autem (ionicum) non versibus numero aut pedum coartant, sed continuo carmine quia pedes gemelli*) urgent brevibus tot numero iugando longas, idcirco vocari voluerunt *συνάφειαν*. Er denkt hier zunächst an die Ionici in Horat. Carm. 3, 12**), aber auch bei den Griechen zerfällt die ionische Strophe nur selten in *στίχοι*, gewöhnlich bildet sie eine einzige lange *περίοδος*. Dann setzt er hinzu: Anapaestica fiunt itidem per *συνάφειαν*. Dies sind die *περίοδοι ἀναπαιστικαὶ τρίκωλοι*, *πεντάκωλοι* u. s. w. Auch in einer späteren Stelle v. 2070 ff. spricht Terentianus von der synaphia der ionica a minore***).

Der Ausdruck *ὑπέρμετρον* eignet sich von allen am besten zur Bezeichnung der längeren metrischen Bildungen. Das *δίμετρον ἰαμβικόν* ist eine als selbständiges *μέτρον* fungirende iambische Tetrapodie, nach der strengen Terminologie der Alten kein *στίχος*, sondern ein *κῶλον* oder *κόμμα*, — das *τρίμετρον ἰαμβικόν* ist ein *στίχος μονόκωλος*, eine als *μέτρον* fungirende hexapodische Reihe, — das *τετράμετρον ἰαμβικόν* ist ein iambischer *στίχος δίκωλος*, aus 2 tetrapodischen Reihen bestehend (wir dürfen nicht sagen aus 2 *δίμετρα*, denn *δίμετρον* heisst die iambische Tetrapodie nur dann, wenn sie ein selbständiges *μέτρον* ist), — das *ὑπέρμετρον ἰαμβικόν* ist jede das *τετράμετρον ἰαμβικόν* überschreitende iambische Periode. Durch *ὑπέρμετρον*

*) Er vertritt die Ansicht, dass der ionicus eine dipodia aus dem dibrachys und spondeus sei.

**) Schol. Cruq. ad Horat. Carm. 3, 12, 1: Synapheia vocatur, quia non pedum, sed sensus fine concluditur.

***) Den Ausdruck *στάσιμα*, welchen Mar. Victor. p. 103 zweimal als synonym mit *περίοδος ὑπέρμετρος* gebraucht („periodi sive stasima"), soll wohl das „continuirlich Verweilende" („ohne Unterbrechung sich lang Hinziehende") bezeichnen.

Digitized by Google

wird allerdings nicht die Anzahl der darin enthaltenen *κῶλα* und *βάσεις* bezeichnet; aber das ist für die Praxis in den meisten Fällen auch gleichgültig, denn die meisten hypermetrischen Bildungen, wie sie von den Komikern und Tragikern angewandt werden, haben eben die Eigenthümlichkeit, dass sie in Beziehung auf das Megethos *ἀπεριόριστοι* sind. Hephaestion p. 71 bezeichnet die bei den Tragikern so häufigen Partien aus längeren anapästischen Perioden (aus *ἀναπαιστικὰ ὑπέρμετρα*) mit dem Ausdrucke: *συστήματα ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, eben weil die *μεγέθη* der auf einander folgenden *ὑπέρμετρα* ungleich sind: man lässt anapästische Perioden von 7, 5, 3, 4 *κῶλα* und dazwischen auch bisweilen ein *ἀναπαιστικὸν τετράμετρον* auf einander folgen. Das bei den Komikern auf die anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrameter als Abschluss der ganzen Partie folgende, im gleichen Rhythmus gehaltene *ὑπέρμετρον* (es ist immer nur ein einziges, meist sehr lang ausgedehntes *ὑπέρμετρον*) nennt Hephaestion ein „*σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστον*", weil es der Komiker ad libitum in die Länge zieht.

Die eben genannten Benennungen bei Hephaestion scheinen der Grund zu sein, dass G. Hermann für die längeren Perioden oder die *ὑπέρμετρα* den Namen System angewandt hat. Die übrigen sind ihm hierin nachgefolgt. Aber diese Bedeutung des Wortes System ist keineswegs die antike. Bei den Alten hat *σύστημα* eine völlig allgemeine Bedeutung. Jede Strophe heisst System, sie mag aus gleichen oder ungleichen *μέτρα* gebildet sein, sie mag antistrophisch wiederholt werden oder nicht, — es wird mit diesem Namen eine jede Partie benannt, die nicht *κατὰ στίχον* componirt ist, d. h. in der nicht derselbe *στίχος* wie im Epos ohne ein weiteres Princip der Gliederung wiederholt ist. Natürlich müssen die Metriker auch die in *ὑπέρμετρα* gehaltenen Partien der Tragödie und Komödie, die *ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* und die *ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, als *συστήματα* bezeichnen, weil sie nicht *κατὰ στίχον* componirt sind. Die antike Bedeutung von System der Hermannschen gegenüber sucht Lachmann wieder einzuführen, wenn er seine Schrift über die tragischen Cantica: „de choricis systematis tragicorum" betitelt. Es kann gar keine Frage sein, dass, wenn wir in unserer metrischen Kunstsprache nicht ganz willkürlich verfahren und nicht die guten Termini technici der Alten verschmähen wollen, an deren Stelle wir unmöglich bessere setzen können, auch zu der

Digitized by Google

antiken Bedeutung von System und Hypermetron zurückkehren müssen.

Der Ursprung der Wörter *στίχος* und *ὑπέρμετρον* ist allgemein verständlich. Man nannte *στίχος*, was in eine Zeile geschrieben werden konnte; *ὑπέρμετρον*, was darüber hinaus ging. Dies deutet darauf hin, dass die alten Dichter erst da eine „*ἀπόθεσις*" machten, wo ein *μέτρον* oder eine Periode zu Ende war. Sie werden daher auch die längeren Perioden der Cantica und die langen anapästischen, iambischen, trochäischen *ὑπέρμετρα*, welche Hephaestion *συστήματα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* nennt, nicht so geschrieben haben, wie es in den uns überkommenen Handschriften der Fall ist, dass nämlich jedes *κῶλον* eine Reihe für sich bildet: man schrieb so viel *κῶλα* der Periode in eine Zeile als der Raum gestattete, und was darüber hinausging, kam in die folgende — es war das eben ein *ὑπέρμετρον*. Hiermit ist nun noch nicht gesagt, weshalb man zwar *πάτερ Λυκάμβα*, *ποῖον ἐκφράσω τόδε* einen *στίχος*, aber das folgende kürzere *μέτρον* der Strophe: *τίς σὰς παρήειρε φρένας* nicht mit demselben Ausdruck *στίχος* bezeichnete, sondern *κῶλον* nannte. Dies muss ebenfalls in der Art, die *μέτρα* in Zeilen zu schreiben, seinen Grund haben. Es bleibt da schwerlich eine andere Annahme übrig, als dass man das kürzere *μέτρον* weiter nach rechts eingerückt hat (es nimmt nicht den ganzen *στίχος*, d. i. die ganze Zeile ein, vorn ist eine Lücke geblieben). Damit hängt auch wohl zusammen, dass man gerade diese kleinen *μέτρα* als *ἐπῳδοί* sc. *στίχοι* bezeichnete. Waren aber die sämmtlichen auf einanderfolgenden *μέτρα* derartige kleine *κῶλα* (von demselben Schema), so nannte man sie sämmtlich *στίχοι*, — es war dann kein Grund, das eine *κῶλον* dem anderen durch Einrücken nach rechts zu subordiniren.

Περίοδος in der allgemeinen Bedeutung.

Wir sehen hieraus, dass der jetzt übliche Gebrauch des Wortes Vers oder *στίχος* gegen die antiken Metriker verstösst. Doch herrscht ja gegenwärtig in dem Gebrauche des Wortes nicht einmal Uebereinstimmung. G. Hermann nennt folgende *μεγέθη* „2 versus":

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος.

Diese Megethe sind nicht einmal 2 selbständige *μέτρα*, denn das

Digitized by Google

erste geht nicht auf eine *τελεία λέξις* aus, sondern es sind zwei ein einziges *μέτρον* bildende tetrapodische *κῶλα*: nicht ganze, sondern halbe *στίχοι*. Erst die Verbindung derselben

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώσαντα, τὸν πάθει μάθος

ist nach der Theorie der Alten ein *μέτρον* und zwar ein solches *μέτρον*, welches den speciellen Namen *στίχος* führt. Die folgende Reihe jener Aeschyleischen Strophe

θέντα κυρίως ἔχειν

ist ein selbständiges *μέτρον*, aber sie ist kein *στίχος* zu nennen, sondern ist nur ein *κόμμα* (oder „abusive" *κῶλον*). Bei G. Hermann sind die angeblichen „Verse" der Cantica nichts anderes als *κῶλα* im Sinne der Alten (wie nach Dionys. de comp. verb. 20. 21 Pindar und Simonides in *κῶλα* eingetheilt waren).

Es ist ein grosses Verdienst von Boeckh, dass er den antiken Begriff des „Metron" aus der Tradition der alten Metriker hervorgezogen hat. Boeckh theilt nach „*μέτρα*" ab. Jedoch sind manche dieser „*μέτρα* (wie Boeckh sagt) oder Verse" nach Hephaestioneischer Terminologie *ὑπέρμετρα*, z. B.

κεῖνος ἀνήρ, ἐπικύρσαις, ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἱμερταῖς ἀοιδαῖς.
εἶπεν ἐν Θήβαισι τοιοῦτόν τι ἔπος· Ποθέω στρατιᾶς ὀφθαλμὸν ἐμᾶς.

Nach der Terminologie der Alten dürfen wir diese *ὑπέρμετρα* nicht *μέτρα*, aber auch nicht *στίχοι* oder Verse nennen, denn der *στίχος* ist ein *μέτρον* „*οὔτε ἔλαττον τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων*" Heph. p. 64. Aus diesem Grunde dürfen wir auch *μέτρα* wie folgende:

εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ

nicht *στίχοι* oder versus nennen; es sind *μέτρα*, aber keine *στίχοι*, sondern *κόμματα* oder („abusive") *κῶλα*. Wollen wir einen gemeinsamen Namen für alle diese verschiedenen *μεγέθη*, so kann das nur der von den Späteren auf das „*ὑπέρμετρον*"*) beschränkte

*) Hephaestions Worte p. 20 W. lauten: *Καὶ τῷ πενταμέτρῳ δέ, καίπερ ὄντι ὑπερμέτρῳ, πολλοὺς κεχρῆσθαι συμβέβηκεν· οἷόν ἐστι καὶ τῷ Καλλιμάχου*

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγαῖον διατμήξας ἀπ' οἰνηρῆς Χίου.

„Auch das Pentametron, obwohl es hypermetrisch ist, ist von Kallimachus u. a. angewandt." Das Wort *ὑπέρμετρον* ist ein Adjectivum, „*καίπερ ὄντι (μεγέθει) ὑπερμέτρῳ*". Ein jedes Adjectivum lässt sich zugleich als substantivirtes Adjectivum auffassen. „Auch das Pentametron, obwohl es ein Hypermetron ist." So die zweite Auflage unserer Metrik. Julius Caesar will den substantivirten Gebrauch nicht gelten lassen. Ich halte die Sache für

Digitized by Google

Ausdruck *περίοδος* sein. Nach den ausdrücklichen Zeugnissen der alten Pindarscholien (nicht der neueren metrischen Scholien zu Pindar) wird nämlich auch für *μέτρον* der Terminus *περίοδος* gebraucht. Zu Ol. 11 (10), 21

πελώριον ὁρμάσαι κλέος ἀνὴρ | θεοῦ σὺν παλάμᾳ

$\cup\,\_\,\cup\cup\,\_\,\_\,\_\,\cup\cup\cup\,\_\,|\,\cup\,\_\,\_\,\cup\cup\,\_$

lesen wir das schol.: *τὰ δύο* (sc. *κῶλα*) *μία ἐστὶ περίοδος ιζ' συλλαβῶν*. Ferner zu Ol. 9, 89

οἷον δ' ἐν Μαραθῶνι | συλαθεὶς ἀγενείων

$\_\,\_\,\_\,\cup\cup\,\_\,\cup\,|\,\_\,\_\,\_\,\cup\cup\,\_\,\_$

das schol.: *τὰ δύο μία ἐστὶ περίοδος*. Dieselbe Bemerkung wird in derselben Ode zu v. 84 wiederholt. Dies sind äusserst wichtige Reste älterer metrischer Doctrin, und mit Recht macht Boeckh in der Vorrede zu den scholl. p. XXXII geltend, dass man diesem Berichte zufolge in der früheren Zeit die *μεγέθη* nicht wie späterhin blos nach *κῶλα*, sondern auch nach den grösseren Abschnitten, deren Theile die *κῶλα* waren, eintheilte. Vgl. Verrius Flaccus bei Festus s. h. v. Perihodos dicitur et in carmine lyrico pars quaedam et in soluta oratione verbis circumscripta sententia. Nach der metrischen Terminologie der älteren alexandrinischen Grammatiker bezeichnet also *περίοδος* auch dasjenige, was die Späteren *μέτρον* nennen, und ist noch nicht auf das *ὑπέρμετρον* beschränkt.

Gerade die ältesten Termini technici der Metriker, wie *πούς*, *γένος*, *κῶλον* u. s. w., finden wir auch in der Kunstsprache der Rhythmiker wieder. Auch das Wort *περίοδος* sollte dort zu erwarten sein. Können wir dasselbe auch nicht aus den erhaltenen Fragmenten des Aristoxenus nachweisen, so ist es dennoch älter als Aristoxenus. Denn von dem eine Generation älteren Thrasymachus aus Chalcedon wird bei Suid. s. h. v. überliefert: *Πρῶτος περίοδον καὶ κῶλον κατέδειξε καὶ τὸν νῦν ῥητορικῆς τρόπον εἰσηγήσατο*. Thrasymachus also hat die Termini *περίοδος*, *κῶλον*, *κόμμα* u. s. w. in die Kunstsprache der rhetorischen Theorie eingeführt, — aber gewiss nicht etwa erfunden, sondern aus der

selbstverständlich: man muss froh sein, auf die Ueberlieferung des Hephaestioneischen Encheiridions hin endlich einen Terminus technicus für die metrischen Megethe der dramatischen und lyrischen Cantica, welche das Tetrametron überschreiten und deshalb nach genauem Sprachgebrauche weder Metra, noch (wie Boeckh sagt) Verse genannt werden können, gefunden zu haben.

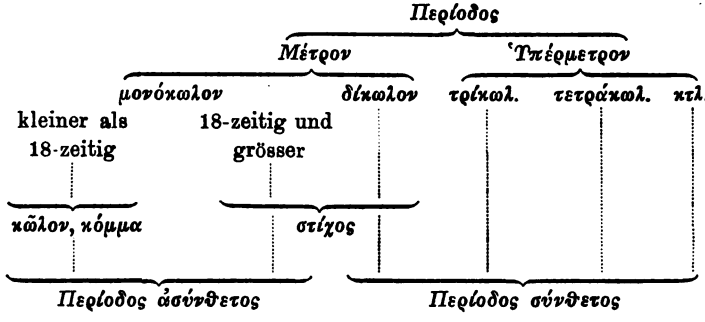
Digitized by Google

Terminologie der musischen Kunst auf die Rhetorik übertragen*). Bei den Rhetoren besteht eine Eintheilung der *περίοδοι* in *περίοδοι ἀσύνθετοι* oder *ἁπλαῖ* und *περίοδοι σύνθετοι*. Die *περίοδος ἀσύνθετος* ist eine *μονόκωλος*, die *περίοδος σύνθετος* eine aus mehreren *κῶλα* bestehende *δίκωλος*, *τρίκωλος*, *τετράκωλος*. Dass auch diese Nomenclatur aus der alten rhythmisch-metrischen Kunstsprache in die Rhetorik übergegangen ist und sich ursprünglich auf die rhythmischen und metrischen *περίοδοι* bezog, dies geht auch aus der in der Metrik des Aristides p. 50 noch erhaltenen Eintheilung in *μέτρα ἁπλᾶ* (d. i. *μόνοκωλα*) und *σύνθετα* (d. i. *δίκωλα*), hervor. Wir können hiernach sagen:

das entweder als *κῶλον* oder als *στίχος* geltende *μέτρον μονόκωλον* (*ἁπλοῦν* Aristid.) hiess früher auch *περίοδος ἀσύνθετος μονόκωλος*;

das stets als *στίχος* geltende *μέτρον δίκωλον* (*σύνθετον* Aristid.) hiess *περίοδος σύνθετος δίκωλος* und wird auch noch in den alten Pindar-Scholien so genannt;

das *ὑπέρμετρον* hiess nach der Zahl der in ihm enthaltenen Kola *περίοδος σύνθετος τρίκωλος*, *τετράκωλος* u. s. w., und führt auch noch bei späteren Metrikern (schol. Hephaest., Mar. Victor.) den Namen *περίοδος*. — Die gesammte Terminologie lässt sich in folgende Tabelle vereinen:



Schliesslich sind hier noch zwei andere Bedeutungen des Wortes *περίοδος* bei den Metrikern anzuführen:

1) *Περίοδος* ist irgend eine in sich abgeschlossene Gruppe stichisch gebrauchter Verse, z. B. iambischer Trimeter (sehr häufig in den metrischen scholl. zu Euripides), oder als eine

*) Dies muss auch von dem Ausdruck *ἀπόθεσις* gelten, womit sowohl der Abschluss der rhetorischen wie der metrischen Periode (des *μέτρον* oder *ὑπέρμετρον*) bezeichnet wird.

Digitized by Google

systematische Gruppe, z. B. das *ἐπίρρημα* oder die *ᾠδή* in der Parabase (Hephaest. p. 71);

2) *Περίοδος* als ein die Dipodie überschreitendes *μέγεθος*. Mar. Vict. 71 Periodus ... compositio pedem trium vel quatuor vel complurium similium atque absimilium ad id rediens unde exordium sumpsit. Also nur die Monopodie und die Dipodie oder Syzygie im Sinne der Metriker wird hier unter den Begriff der Periode nicht eingeschlossen. Dabei ist aber wohl zu bedenken, dass der einzelne Ionicus und der einzelne Päon als Syzygie oder Dipodie gilt; zwei Ionici und zwei Päone gehören dagegen nach der Terminologie der Metriker schon unter die Kategorie der quatuor pedes, können also unter den Begriff der Periode fallen. Dasselbe lesen wir nun in der aus der Quelle B stammenden Partie der Aristideischen Rhythmik: *συζυγία μὲν οὖν ἐστι δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων σύνθεσις* (– ∪ ∪ –, ∪ – – ∪, ∪ ∪ – –, – – ∪ ∪), *περίοδος δὲ πλειόνων*. Nach dem Wortlaut dieser Stelle müssen wir zu *πλειόνων* ergänzen: *ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων*, so dass die *περίοδος* nicht der Ausdruck für ein aus gleichen *πόδες* bestehendes *κῶλον* oder *κόμμα* wäre, z. B. nicht für – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –, – ∪ – ∪ – ∪ –; und hiermit übereinstimmend gebraucht Aristides denselben auch im weiteren Fortgange seiner Darstellung nicht nur für *κῶλα καθαρά* oder *μονοειδῆ*, sondern nur für *κῶλα μικτά*, z. B.

∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ –
∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – ω – ∪ – ∪ –

Aber diese Beschränkung auf *ἀνόμοιοι πόδες* passt nicht zu der Definition des Victorinus, der ausdrücklich sagt: complurium similium atque absimilium compositio, wonach man für das griechische Original, auf welches die Darstellung des Victorinus in letzter Instanz zurückgeht, den Ausdruck *πλειόνων ὁμοίων ἢ ἀνομοίων* voraussetzen muss. Mit Aristides stimmt Hephaestion. Im Abschnitte *περὶ ποιήματος* stellt er die Ausdrücke *πούς*, *συζυγία*, *περίοδος* zusammen und zwar als die Masseinheit eines als *σύστημα ἐξ ὁμοίων* fungirenden Hypermetrons. Er kann damit nur metrische Bildungen verstanden haben wie (Bergk poet. lyr. III⁴ p. 673)

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας | στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου ...

Ein jedes *προσοδιακόν* ist hier eine *περίοδος*. Auch nach der obigen Stelle des Aristides kam dem *προσοδιακόν* die Bezeichnung *περίοδος* zu.

Digitized by Google

§ 29.

Στροφή, ἀντίστροφος, περικοπή.

Nachdem wir im vorausgehenden Paragraph die einzelnen Perioden oder Metra nach ihren rhythmischen Bestandtheilen behandelt, haben wir nunmehr auf die Composition der Metra zu einem grösseren rhythmischen Ganzen einzugehen. Hiervon reden die alten Metriker in dem Abschnitte *περὶ ποιήματος*, und wenn gleich die auf uns gekommenen metrischen Elementarbücher diesen Stoff nur sehr aphoristisch behandeln, so müssen wir dennoch, wie sonst überall, so auch hier, von der uns vorliegenden Tradition ausgehen. Die Hauptquelle sind die beiden Darstellungen *περὶ ποιήματος* am Ende des Hephaestioneischen Encheiridions p. 59 u. 64 ff., über deren Verhältniss zu einander das Vorwort zu vergleichen ist. Viel kürzer ist die Darstellung *περὶ ποιήματος* am Ende der Aristideischen Metrik p. 58 und im ersten Buche des Marius Victorinus p. 74—79.

Hephaestion unterscheidet zwei oberste Gattungen (*γένη*) der metrischen Compositionen. Es reiht sich nämlich entweder erstens ein und dasselbe Metrum ohne durch andere Metra unterbrochen zu sein (dies nennt Marius Victorinus *ἀμετάβολον*) an das andere, ohne dass hier andere als die bald an dieser bald an jener Stelle durch den Sinn gegebenen Abschnitte zu unterscheiden sind. Diese Compositionsart heisst *κατὰ στίχον* (bei Späteren auch *στιχηρόν* Tzetz.), stichische Composition. Es ist dies die metrische Form der epischen Poesie, in der sich ohne Unterbrechung ein daktylischer Hexameter an den anderen reiht. Mit Rücksicht auf die Gleichheit der Verse können wir sie auch isometrisch oder wie Marius Victorinus ametabolisch nennen.

Oder es bilden zweitens die aufeinander folgenden Metra bestimmte leicht unterscheidbare Gruppen, deren Ende zwar häufig, aber keineswegs überall mit einem Sinnesabschnitte zusammenfällt. Eine solche Gruppe heisst *σύστημα*; wir können dabei vorerst an den uns geläufigen Begriff der Strophe denken, obwohl die Strophe nur eine besondere Art des Systems ist. Das System besteht gewöhnlich aus ungleichen Metren (*μέτρα μεταβολικά* Mar. Victor.), bisweilen aber auch wie die stichische Composition aus gleichen oder ametabolischen Metren. Diese Compositionsart wird *κατὰ σύστημα* oder *κατὰ συστήματα*, systematische Composition genannt. Sie ist die Form der lyrischen Poesie, ob-

Digitized by Google

wohl auch hier die stichische Composition, wie wir sehen werden, keineswegs unerhört ist.

Es können nun aber auch drittens beide γένη der Compositionsform, die stichische und systematische, mit einander verbunden sein, wofür Hephaestion den Terminus γενικῶς μικτά (sc. ποιήματα) überliefert. Dies ist der Fall in der dramatischen Poesie, in welcher stichisch geordnete dialogische Partien und systematisch geordnete melische Partien mit einander abwechseln. Blos in der neueren Komödie der Griechen kommt, wie Hephaestion p. 65 und Mar. Victor. a. a. O. bemerkt, ein solcher Wechsel nicht vor. Die letztere ist nach den Aufgaben der melischen Partien gleich dem Epos eine stichisch angeordnete Composition, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, dass sie stichische Partien von Trimetern mit stichischen Partien von Tetrametern abwechseln lässt, während das Epos immer dasselbe Metrum innehält*). Daher nennt nachher Hephaestion das Epos ein κατὰ στίχον ἄμικτον, ein Werk der neueren Komödie κατὰ στίχον μικτόν. — Aber nicht blos dramatische, sondern auch epische Dichtungen können γενικὰ μικτά sein, nämlich dann, wenn in die κατὰ στίχον gehaltene epische Erzählung Gesang-Partien in systematischer Gliederung eingeschaltet sind, wie dies in den Dichtungen der Bukoliker, des Catull und Virgil nicht selten der Fall ist.

Gleichsam als Anhang fügt Hephaestion diesen Compositionsformen noch die γενικὰ κοινά (= κατὰ γένος κοινά) hinzu. Darunter sind die aus ametabolischen oder isometrischen Versen bestehenden Dichtungen verstanden, welche eine doppelte Auffassung der Art verstatten, dass man hier sowohl eine stichische wie eine systematische Compositionsform annehmen kann. Dies ist z. B. nach Hephaestion bei einigen ametabolischen oder isometrischen Gedichten der Sappho der Fall, in denen jedesmal die Gesammtzahl der Verse durch die Zahl 2 theilbar war, und wo man demzufolge eine Composition nach distichischem System oder Strophen anzunehmen hat. Eine solche Gliederung der ametabolischen Metra nach einer bestimmten Verszahl kann zufällig, sie kann aber auch beabsichtigt sein, und im letzteren Falle ist das sogenannte κοινόν nothwendig als eine systematische Composition aufzufassen.

Im Allgemeinen lässt sich hiernach sagen, dass die stichische

*) Höchstens kommt hierzu als drittes noch die aus anapästischen Hypermetra bestehende Partie.

Digitized by Google

Form der declamatorischen oder recitirenden Poesie (im Epos und dramatischen Dialog), die systematische Form dagegen der melischen Poesie angehört. Schon hieraus ergibt sich ein inniger genetischer Zusammenhang der System- oder Strophenbildung mit der Musik. Da nun ferner als Thatsache festgehalten werden kann, dass im Anfange alle Poesie eine melische war, so folgt daraus, dass die systematische Compositionsform die älteste und ursprünglichste ist und dass die stichische Compositionsform gleichsam als Auflösung der systematischen Gliederung angesehen werden muss. So ist auch bei den mit den Griechen verwandten Völkern die älteste Form der Poesie nachweislich eine systematische oder strophische. Dass die uns von den Griechen überkommene älteste Poesie eine stichische ist, wird wohl schwerlich gegen die Priorität der systematischen Composition als Einwand geltend gemacht werden können.

Wir lassen nunmehr die von Hephaestion angegebenen einzelnen Arten der systematischen Composition folgen.

I. *Τὰ κατὰ σχέσιν* (sc. *ᾄσματα*), Gedichte mit antistrophischer Responsion.

Die metrische Responsion zwischen Strophe und Antistrophe heisst *ἀνταπόδοσις* oder *ἀνακύκλησις* Heph. p. 66. Hephaestion nennt folgende Arten antistrophisch gegliederter Gedichte:

1. *Μονοστροφικά*, monostrophische Gedichte sind diejenigen, welche von Anfang bis zu Ende aus der Wiederholung eines und desselben Systemes oder, was hier dasselbe ist, einer und derselben Strophe bestehen. Sie lassen sich durch folgendes Schema bezeichnen

α α α α α ....,

wobei ein jeder Buchstabe eine Strophe andeutet. In den von den Alexandrinern veranstalteten *ἐκδόσεις* war am Ende einer jeden Strophe als äussere Bezeichnung eine *παράγραφος* — gesetzt, an das Ende des ganzen monostrophischen Gedichtes eine *κορωνίς* ⊐. So berichtet Hephaestion p. 74. Er fügt hinzu p. 75, dass man an Stelle der das Ende des Gedichtes bezeichnenden *κορωνίς* auch den *ἀστερίσκος* ※ zu setzen pflege, insbesondere geschehe dies in der Aristophaneischen Ausgabe des Alkaios, wenn das folgende Gedicht einem anderen Metrum angehört.

Als eine Nebenform der monostrophischen Composition ist ein solches Gedicht anzusehen, welches sowohl im Anfange wie

Digitized by Google

am Ende monostrophisch gegliedert ist, wo aber die Strophen des Endes einem andern Schema als die Strophen des Anfanges angehören. Heph. p. 75. So enthielt ein Lied des Alkman in der ersten Hälfte sieben Strophen, in der zweiten Hälfte sieben nach einem andern Schema gebildete Strophen:

α α α α α α α β β β β β β β.

In den alten Ausgaben war hier an der Stelle wo das zweite Strophenschema eintrat, als Zeichen der *μεταβολή* die sog. *ἔξω νενευκυῖα διπλῆ* < gesetzt.

2. *Ἐπῳδικά*, epodische Gedichte. Sie zerfallen in mehrere aus verschiedenen Systemen bestehende Abschnitte oder *περικοπαί* Heph. p. 75; es lassen sich dieselben daher auch als *κατὰ περικοπὴν ᾄσματα* bezeichnen Heph. a. a. O. Der zuerst angeführte Name *ἐπῳδικά* ist von der hauptsächlichsten der Unterarten, in welche diese Klasse von Gedichten zerfällt, entlehnt worden. Diese Unterarten sind nämlich folgende:

a. *ἐπῳδικά* im engeren oder eigentlichen Sinne. Jede einzelne Perikope besteht hier aus drei Systemen, von denen die beiden ersten demselben metrischen Schema angehören, während das dritte System von den beiden ersten verschieden ist:

α α β.

Das erste System (α) heisst *στροφή*, das zweite (α) *ἀντιστροφή*, das dritte (β) *ἐπῳδός* (als Femininum sc. *στροφή*), die ganze Perikope heisst *τριὰς ἐπῳδική*. Das ganze Gedicht besteht aus mehreren im metrischen Schema einander gleichen Perikopen:

α α β α α β α α β . . .

b. *προῳδικά*. Hier besteht die Perikope aus drei Systemen, von denen die beiden letzteren einander gleich, dem ersten System aber ungleich sind:

α β β.

c. *μεσῳδικά*. Hier hat die Perikope folgende Form:

α β α

d. h. ein in der Mitte stehendes System ist von zwei einander gleichen Systemen umgeben.

d. *παλινῳδικά*. Die Perikope besteht aus vier Systemen, von denen das erste dem vierten, das zweite dem dritten gleich ist:

α β β α.

e. *περιῳδικά*. Die Perikope ist hier der vorhergenannten palinodischen ähnlich, der Unterschied von ihr besteht nur darin,

Digitized by Google

dass das erste dem letzten System ungleich ist (also nicht zwei, sondern drei verschiedene metrische Schemata enthält):

α β β γ.

Die drei ersten dieser Compositionsarten bestehen, wie die kleinere Hephaestioneische Darstellung *περὶ ποιήματος* p. 62 bemerkt, aus triadischen Perikopen; in den beiden letzteren wird die Trias überschritten (*ταῦτα μὲν οὖν καὶ ἐν τριάσιν ὁρᾶται· ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο*, nämlich die palinodische und periodische).

3. *Ἴσματα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ.* In der vorausgehenden Klasse (2.) enthielt jede Perikope mindestens zwei einander gleiche Systeme oder Theile, hier sind die einzelnen Systeme oder *μέρη* einander ungleich, daher der Name „*ποίημα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές*“ (vgl. schol. Heph. 220. 22). Die kürzere Darstellung des Hephaestion p. 62 gebraucht an dieser Stelle für die in der Perikope enthaltenen Systeme oder Theile den Ausdruck *περίοδοι*. Sie bemerkt ferner, dass die Perikope eine dyadische oder triadische oder tetradische u. s. w. sein könne, d. h. dass sie nicht blos aus zwei, sondern auch aus drei oder vier einander ungleichen Systemen oder Perioden bestehe. Das ganze Gedicht enthält entweder zwei oder mehrere einander gleiche Perikopen dieser Art, vgl. die umfassendere Darstellung Hephaestions p. 69 „*ὥστε τὰ μὲν ἐν ἑκατέρᾳ ἢ ἑκάστῃ περικοπῇ συστήματα ἀνόμοια εἶναι ἀλλήλοις*“ u. s. w. Ein nur zwei Perikopen enthaltendes Gedicht kann demnach folgende Compositionsformen haben:

δυαδικόν α β, α β,
τριαδικόν α β γ, α β γ,
τετραδικόν α β γ δ, α β γ δ.

Zu berücksichtigen ist hier noch eine in der ausführlicheren Darstellung des Hephaestion enthaltene Stelle p. 68. Nachdem hier nämlich die erste Unterart der zweiten Klasse (2a) definirt ist, heisst es: *δηλονότι ἐπ' ἔλαττον μέντοι τοῦ τῶν τριῶν ἀριθμοῦ οὐκ ἂν γένοιτό τι τοιοῦτον, ἐπὶ πλεῖον δὲ οὐδὲν αὐτὸ κωλύει ἐκτείνεσθαι· γίνεται γὰρ ὥσπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετρὰς καὶ πεντὰς καὶ ἐπὶ πλεῖον ὡς τά γε πλεῖστα Πινδάρου καὶ Σιμωνίδου πεποίηται.* Wäre diese Angabe richtig, so müsste es unter den epodischen Gedichten (im engeren Sinne) nicht blos solche geben, welche aus triadischen Perikopen bestehen:

α α β, α α β, . . .

Digitized by Google

sondern auch Gedichte aus tetradischen, pentadischen und längeren Perikopen:

$$\alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta,\quad \alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta, \ldots.$$
$$\alpha\ \alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta,\quad \alpha\ \alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta, \ldots$$

und in dieser Manier würden die meisten Gedichte des Pindar und Simonides gegliedert sein. Dies ist durchaus unwahrscheinlich, denn in allen 44 erhaltenen Gedichten Pindars ist ausser der selten vorkommenden monostrophischen Gliederung fortwährend die Composition nach epodischen Triaden, aber niemals nach Tetraden oder Pentaden angewandt. Vermuthlich gehört der erste Theil der angeführten Stelle nicht zu den *ἐπῳδικά* der specielleren Bedeutung, sondern zu den *ἐπῳδικά* im allgemeineren Sinne (als Gesammtgattung der epodischen, proodischen, mesodischen, palinodischen und periodischen Gliederung), und würde mithin dasselbe sagen wie die bereits oben aus der kürzeren Darstellung angeführten Worte: *ταῦτα* (epodisch, proodisch, mesodisch) *μὲν οὖν καὶ ἐν τριάσιν ὁρᾶται, ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο* (palinodisch, periodisch). Der zweite Theil der Stelle: *γίνεται γὰρ ὥσπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετράς* ... mit sammt der Berufung auf Pindar und Simonides ist fehlerhafter Zusatz des späteren Bearbeiters dieser Darstellung, wozu dieser durch eine ähnliche ihm vorliegende Stelle veranlasst sein mag, wie wir sie in der kürzeren Darstellung p. 62 bei den *κατα περικοπην ἀνομοιομερῆ* vor uns haben: *τὰ δὲ τριαδικὰ ὅσα τρεῖς, τὰ δὲ τετραδικὰ ὅσα τέσσαρας καὶ ἐπὶ τῶν ἑξῆς κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον.*

4. *Ποιήματα ἀντιθετικά*, antithetische Gedichte. Diese Klasse gehört eigentlich nicht unter die systematischen Compositionen, sie umfasst auch lediglich spätere Erzeugnisse der alexandrinischen Zeit, welche die kurze Darstellung Hephaestions selber als Spielereien bezeichnet (p. 63), z. B.: das sogenannte Ei des Simmias. Die *ἀντίθεσις* bezieht sich nicht auf Systeme, sondern auf Metra oder Verse: der erste Vers des Gedichtes respondirt dem Metrum nach dem letzten, der zweite dem zweitletzten, der dritte dem drittletzten u. s. w.

5. *Ποιήματα κατὰ σχέσιν μικτά.* Dahin gehört ein jedes Gedicht, in welchem zwei oder mehrere der bisher angeführten Compositionsweisen mit einander vereinigt sind z. B.: die monostrophische und die epodische u. s. w. Heph. p. 69 und ausführlicher p. 63 (in der kürzeren Darstellung): *Μικτὰ δὲ κατὰ σχέσιν*

Digitized by Google

ὅσα ἐκ μερῶν (libb. *μέτρων*) *ἐστιν ἐκ πάντων μὲν κατὰ σχέσιν, ἀνομοίων* (libb. *ὁμοίως*) *δὲ ἀλλήλοις κατὰ τὴν ἰδέαν, ἔκ τε ἐπῳδικῶν καὶ μονοστροφικῶν ἢ κατὰ περικοπήν* (*ἀνομοιομερῶν* fehlt in den libb.).

6. *Ποιήματα κατὰ σχέσιν κοινά.* Das sind Gedichte, welche eine doppelte Auffassung der strophischen Gliederung zulassen. Die kürzere Darstellung Hephaestions führt als Beispiel hierfür ein Gedicht an, welches sowohl strophisch wie epodisch gegliedert scheinen könnte (wenn man etwa im Pindar Ol. 3 eine jede der kurzen triadischen Perikopen als eine einzige Strophe auffassen wollte, wie dies in der That auch geschehen ist). Die ausführlichere Darstellung p. 69 gibt als Beispiel Anakreons Gedicht auf Artemis, welches beginnt:

Γουνοῦμαί σ' ἐλαφηβόλε,
ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν,
ἦ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
δίνῃσι θρασυκαρδίων
ἀνδρῶν ἑσκατορᾷς πόλιν
χαίρουσ'· οὐ γὰρ ἀνημέρους
ποιμαίνεις πολιήτας.

Die Ausgaben zur Zeit Hephaestions fassten diese acht Reihen als eine einzige Strophe (*ὀκτάκωλος στροφή*) und das ganze Gedicht als ein monostrophisches auf. Man könnte diese Reihen aber auch als eine dyadische Perikope aus zwei verschiedenen Systemen, das eine von drei, das andere von fünf Gliedern auffassen und somit das Gedicht als ein *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές* ansehen. Gerade in einem solchen Falle ist es nicht immer leicht, sich für die eine oder die andere der möglichen Auffassungen zu entscheiden, besonders wenn eine Verschiedenheit der metrischen Gattung (oder bei dramatischen Partien Personenwechsel) vorhanden ist. Vgl. Aeschyl. Sept. 114 ff., 287 ff.

Die gesammten hier von Hephaestion aufgestellten sechs Unterarten oder Kategorien reduciren sich nach Ausscheidung der vierten (der *ἀντιθετικά*, vgl. oben) auf folgende zwei Hauptkategorien:

1. Monostrophische Composition,
2. Perikopen-Composition.
   a) Die Perikope enthält mindestens zwei metrisch gleiche Systeme (epodisch, proodisch, mesodisch; palinodisch, periodisch).

Digitized by Google

b) Die Perikope enthält nur einander ungleiche Systeme (*κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ*).

Ein Gedicht folgt entweder nur einer dieser Compositionsarten, oder es sind doch mehrere derselben in ihm vereint; im zweiten Falle ist es ein *μικτὸν κατὰ σχέσιν* (im ersteren Falle ein *ἁπλοῦν κατὰ σχέσιν*).

In den dem Hephaestion vorliegenden Ausgaben war an das Ende eines epodischen Gedichtes der *ἀστερίσκος* ※ gesetzt, an das Ende einer inlautenden Perikope desselben die *κορωνίς* ⊐. Zwischen die einzelnen Systeme der Perikope (zwischen Strophe und Antistrophe, zwischen Antistrophe und Epode) die *παράγραφος* —.

2. *Ἀπολελυμένα ᾄσματα* (ohne antistrophische Responsion).

Den lyrischen und dramatischen Gesängen, welche irgend eine Art antistrophischer Responsion darbieten, in denen also eine Repetition derselben Melodie stattfindet, steht eine zweite Hauptklasse entgegen, welche wir vom Standpunkte unserer modernen Musik als „durchcomponirte Lieder" bezeichnen können. Hier folgen die einzelnen Partien des Gedichtes verschiedenen Melodien ohne Anwendung der Repetition. Ein modernes Lied dieser Art kann in seinem poetischen Texte immerhin aus Strophe mit Antistrophe bestehen — es folgt dann die Antistrophe einer andern Melodie als die Strophe. In der antiken Canticis aber wird mit Aufgebung des Repetirens der Melodie auch die antistrophische Gliederung des Textes aufgegeben, und dies ist es, was die Alten *ἀπολελυμένον* nennen.

Eine solche nicht antistrophisch respondirende Partie ist nun nach Hephaestion entweder ein *ἀνομοιόστροφον* oder ein *ἄτμητον*.

1. Das *ἀνομοιόστροφον* ist wiederum entweder
   a. ein *ἑτερόστροφον*, oder
   b. ein *ἀλλοιόστροφον*;

das erstere besteht aus zwei, das letztere aus mehr als zwei Systemen, die entweder durch den Inhalt oder durch die metrische Form als verschiedene systematische Gruppen sich von einander sondern lassen; keines von diesen Systemen aber ist dem Metrum nach die Responsion eines andern. Hephaestion p. 70 nennt als Kriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme 1) den Wechsel

Digitized by Google

der vortragenden Sänger, sei es dass zwei Solosänger der Bühne mit einander, oder dass ein Solosänger mit dem Chore abwechselt. 2) Eingeschobene Refrains u. dgl. (*ἐφύμνια*, *ἀναφωνήματα*). 3) Ein noch sichereres Unterscheidungsmittel ist die verschiedene metrische Gattung zweier auf einander folgender Partien des *ἀπολελυμένον*, z. B. wenn auf eine ionische eine daktylische Partie folgt, oder wenn bei Gleichheit der metrischen Gattung eine kürzere metrische Reihe als Abschluss eintritt (dies letztere ist es, was Hephaestion a. a. O. durch den Ausdruck „*διαιρεῖται ... κατὰ ἐπῳδόν*“ bezeichnet). 4) Endlich ist auch die Interpunction hierher zu rechnen, denn gewöhnlich findet am Ende der einzelnen Systeme des Apolelymenons ein Satzende statt, obwohl dies keineswegs immer der Fall ist. — Es darf hier nicht unbemerkt bleiben, dass die Hauptkriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme in der Melodie lagen und sich aus dem uns vorliegenden blossen poetischen Texte nicht immer mit Sicherheit erkennen lassen. Dies lehren die uns erhaltenen Melodien der Hymnen auf Helios und auf Nemesis, in denen das Ende eines musikalischen Systemes keineswegs mit einer hervortretenden Eigenthümlichkeit des poetischen Textes zusammenfällt.

2. Das *ἄτμητον* ist nach Hephaestion ein solches *ἀπολελυμένον*, welches in seinem poetischen Texte keinerlei Merkmale zur Unterscheidung von einzelnen Systemen darbietet und somit ein einziges langes System zu sein scheint. Die soeben herbeigezogenen Lieder auf Helios und Nemesis zeigen deutlich, dass auch das von Hephaestion sogenannte *ἄτμητον* dennoch der Melodie nach aus verschiedenen Systemen bestehen konnte; nichts desto weniger mochte es auch bisweilen vorkommen, dass ein *ἀπολελυμένον* nicht blos dem poetischen Texte und dem Metrum nach, sondern auch der Melodie nach als ein einziges nicht in Systeme getheiltes *ἄτμητον* war.

3. Endlich zieht Hephaestion p. 70 auch noch das *ἄστροφον* als eine Unterart der *ἀπολελυμένα* hierher, ja er führt dasselbe sogar noch vor den beiden vorher besprochenen Kategorien auf: „*Ἄστροφα μὲν οὖν ἐστι τὰ τηλικούτου μεγέθους ὄντα ἐπ' ἐλάχιστον, ὡς μηδὲ στροφὴν ὅλην εἶναι αὐτὰ ὑπονοητικά*“; das Schol. p. 222 nennt als Beispiel eines solchen eine aus nur 3 Kola bestehende Partie. Wir haben hierunter die ganz kurzen, nur Eine oder zwei Zeilen langen Einschaltungen melischer Metra

Digitized by Google

zu verstehen, welche sich hin und wieder in den dialogischen Partien des Dramas vorfinden. Offenbar wurden diese kurzen Einschaltungen nicht recitirt, sondern mit Gesang vorgetragen, aber ihrer Kürze wegen können sie, wie Hephaestion will, nicht einmal auf den Namen einer vollständigen Strophe oder eines vollständigen Systemes Anspruch machen. Wir haben anzunehmen, dass nicht blos diese als *ἄστροφον* bezeichneten Reihen, sondern dass auch die benachbarten Trimeter oder Tetrameter melisch vorgetragen wurden: es ist das sog. *ἄστροφον* also als ein einzelner Bestandtheil einer längeren melischen, zum grössten Theile aus stichischen Metren bestehenden Partie anzusehen.

3. *Τὰ ἐξ ὁμοίων ᾄσματα.*

Diesen Namen führen solche Partien, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen. Das häufigste Beispiel hierfür sind die hypermetrischen Anapäste der Tragödie und Komödie (Hephaestion führt p. 76 die *ἀναπαιστικά* an „*ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει*"). Ein jedes System wird hier durch eine einzige bald mehr bald weniger ausgedehnte Periode (oder durch ein einziges Hypermetron) gebildet. Hephaestion unterscheidet hier wieder zwei Unterarten, von denen die eine dem *ἀνομοιόστροφον*, die andere dem *ἄτμητον* oder *ἀπολελυμένα* entspricht.

1. *Τὰ ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους.* Der Name *περιορισμός* ist identisch mit demjenigen, was Hephaestion sonst *σύστημα* nennt. Die einzelnen Systeme bestehen hier aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung (z. B. aus anapästischen Perioden, eine jede mit katalektischem Schlusse), aber das Megethos der einzelnen auf einander folgenden Systeme ist ungleich. Es folgt z. B., wie Hephaestion sagt, auf 10 katalektische und Eine katalektische anapästische Syzygie eine Periode, welche der Qualität nach ganz analog gebildet ist, aber nicht dieselbe Zahl von anapästischen Syzygien enthält u. s. w. Es ist hiernach durchaus nothwendig, dass die Länge der auf einander folgenden Systeme eine ungleiche ist, dass hier durchaus keine antistrophische Gleichförmigkeit stattfindet. Darüber sagt Hephaestion p. 66: *Ἐξ ὁμοίων δέ ἐστιν ἅπερ ὑπὸ (τοῦ αὐτοῦ) ποδὸς ἢ (τῆς αὐτῆς) συζυγίας ἢ περιόδου καταμετρεῖται ἄνευ ἀριθμοῦ τινος ὡρισμένου· ὡς ἐὰν τεταγμένος ἀριθμὸς ᾖ, οὐκ ἔστιν ἐξ ὁμοίων, ἀλλὰ κατὰ σχέσιν.* Zeigt sich also in den einzelnen

Digitized by Google

auf einander folgenden hypermetrischen Perioden eine bestimmte Zahl der Takte oder Dipodien gewahrt, so ist dies nach der ausdrücklichen Erklärung unserer Quelle nicht eine Composition, welche in die Kategorie der „ἐξ ὁμοίων“ gehört, sondern sie ist vielmehr in die Kategorie der *κατὰ σχέσιν* (der antistrophischen Composition) zu verweisen.

Hieraus ergibt sich nun, dass die in Rede stehende Compositionsform der *ἐξ ὁμοίων* nichts anderes ist, als eine specielle Unterart der *ἀπολελυμένα*. Gehören die auf einander folgenden nicht antistrophischen Systeme verschiedenartigen metrischen Bildungen an, so führen sie zusammengenommen schlechthin den Namen *ἀπολελυμένον*; ist es der Fall, dass die auf einander folgenden nicht antistrophisch respondirenden Systeme durchgängig hypermetrische Perioden derselben metrischen Bildung sind, so wird das Ganze nicht *ἀπολελυμένον*, sondern *ἐξ ὁμοίων* genannt. Besser und genauer würde dasselbe als „*ἀπολελυμένον ἐξ ομοίων*“ zu bezeichnen sein. Es kann nämlich auch vorkommen, dass die auf einander folgenden Systeme, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen, untereinander in irgend welcher antistrophischer Responsion stehen. Ein derartiges Ganze würde passend als ein *κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων* zu bezeichnen sein. Dahin gehören manche anapästische Partien der Tragödie, dahin gehören auch lyrische Strophen wie die des von Hephaestion p. 67 angeführten Liedes des Alcäus:

Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν.

Das Lied ist monostrophisch, jede Strophe oder, was dasselbe ist, jedes System desselben bildet eine hypermetrische Periode aus 20 ionischen Versfüssen. Hephaestion sagt nur schlechthin, dass es ein *κατὰ σχέσιν* sei; genauer würde es, wie bereits angegeben ist, ein *κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων* zu nennen sein.

Unter den *ἀπολελυμένα* gibt es nicht blos *ἀνομοιόστροφα*, welche 2 oder mehrere ungleich lange Systeme umfassen, sondern auch *ἄτμητα*, welche nur ein einziges längeres System enthalten. Ebenso statuirt Hephaestion nicht blos *ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους* (aus 2 oder mehreren ungleich langen Perioden), sondern auch

2. *Τὰ ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* d. h. Partien, welche nur eine einzige hypermetrische Periode von willkürlich langer Ausdehnung enthalten. An solchen Bildungen ist die Komödie reich, welche

Digitized by Google

auf eine Partie von stichisch geordneten anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrametern eine lange hypermetrische Periode derselben metrischen Bildung folgen lässt. Eine solche Periode ist es, welche Hephaestion als *ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων* bezeichnet. Dieser Name ist durchaus zutreffend, denn wir finden eine derartige Periode bis zu einem Umfange von 40, 50, 60 Reihen ausgedehnt, die eine Reihe wie die andere gebildet und erst bei der letzten eine abschliessende Katalexis. Bietet nun aber auch der metrische Text an keiner Stelle des Inlautes einen Ruhepunkt, so wird nichts desto weniger die Melodie des Textes auch im Inlaute ihre bestimmten Abschlüsse gehabt haben müssen, welche das Ende verschiedener melodischer Systeme bezeichnen. Man vergleiche hierüber das oben bei den *ἄτμητα ἀπολελυμένα* Gesagte.

Wir können diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne der neueren Terminologie zu gedenken, welche durch G. Hermann üblich geworden ist. Die Alten rechnen die *ἐξ ὁμοίων* zu den *κατὰ σύστημα* oder *κατὰ συστήματα* d. i. zu den systematischen Bildungen: das *κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους ἐξ ὁμοίων* besteht nämlich aus so viel *συστήματα*, als es hypermetrische Perioden oder *περιορισμοί* enthält, denn jede Periode gilt als System; das *ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων* ist ein einzelnes System. Es ist deshalb G. Hermann in vollem Rechte, wenn er diese Bildungen als anapästische, iambische, trochäische u. s. w. Systeme bezeichnet. Aber er hat durchaus Unrecht, wenn er in der von ihm gebrauchten Terminologie den Ausdruck „System" lediglich auf diese Bildungen *ἐξ ὁμοίων* beschränkt. Denn im Sprachgebrauche der Alten bezieht sich das Wort System nicht blos auf die Bildungen *ἐξ ὁμοίων*, sondern auch ebenso auf die *ἀπολελυμένα* und die *κατὰ σχέσιν* und fällt namentlich bei den an letzter Stelle genannten Compositionen (den *κατὰ σχέσιν*) durchaus mit demjenigen zusammen, was man hier als Strophe, Antistrophe, Epode, Periode u. s. w. bezeichnet. Mit Einem Worte: System ist der durchaus generelle Name für eine bestimmte Gruppe in der nicht stichischen Bildung. Selbstverständlich kann eine solche Gruppe oder ein solches System auch *ἐξ ὁμοίων* gebildet sein d. h. aus gleichen Takten oder gleichen Reihen, die sich *κατὰ συνάφειαν* zu längeren oder kürzeren hypermetrischen Perioden aneinander schliessen. Aber was berechtigt uns den Namen System gerade auf eine in dieser bestimmten Form gebildete anapästische

Digitized by Google

oder iambische oder trochäische Gruppe zu übertragen? Ist nicht auch die trochäische Strophe Aesch. Agam. 176—183 ein trochäisches System? ist nicht auch die iambische Strophe ebend. 228—234 ein iambisches System? Dieser Name kommt ihnen wenigstens nach der feststehenden Nomenclatur der Alten zu, und wir können nicht umhin, mit Lachmann auf dieselbe wieder zurückzugehen und den Hermannschen Gebrauch des Wortes System zu verlassen.

4. *Μετρικὰ ἄτακτα.*

Mit diesem Namen bezeichnet Hephaestion p. 61 und 66 solche Compositionen, welche deshalb nicht zu den stichischen gerechnet werden können, weil sie nicht ein und dasselbe Metrum fortwährend wiederholen, sondern verschiedene Metra untereinander mischen, aber in dieser Mischung verschiedener Metra keineswegs eine bestimmte Ordnung wahren und keinerlei Kriterien zur Sonderung verschiedener metrischer Gruppen darbieten. Es können daher diese Compositionen nur uneigentlich zu den systematischen Dichtungen gerechnet werden; streng genommen würden sie neben den stichischen und systematischen Compositionen eine 3. Klasse bilden oder, wenn wir wollen, einen Gegensatz zu jenen beiden Hauptklassen: denn dort in den stichischen und systematischen Compositionen herrscht eine bestimmte *τάξις* der metrischen Bildung, hier aber fehlt die *τάξις*, — es sind eben *μετρικὰ ἄτακτα.*

Freilich ist das Gebiet dieser *μετρικὰ ἄτακτα* ein so wenig umfangreiches, dass man daraus keine 3. Hauptklasse constituiren konnte. Nach Hephaestion gehört hierher einmal eine spätere episch-satirische Dichtung, der Margites, in welchem daktylische Hexameter und iambische Trimeter ohne jegliche Ordnung mit einander gemischt waren (zuerst folgte auf 10 Hexameter 1 Trimeter, dann wieder auf 5, dann auf 8 Hexameter, schol. Hephaest. p. 218). Die metrische Unordnung war hier eine dem skoptischen Inhalte gemäss beabsichtigte.

Sodann gehören hierher solche Epigramme, welche die gewöhnliche Epigrammform verlassen, wie z. B. folgendes Simonideische:

Ἴσθμια δίς, Νεμέᾳ δίς, Ὀλυμπίᾳ ἐστεφανώθην,
οὐ πλάτεϊ νικῶν σώματος, ἀλλὰ τέχνᾳ,
Ἀριστόδαμος Θράσιδος Ἁλεῖος πάλᾳ,

Digitized by Google

wo zu dem elegischen Distichon noch ein iambischer Trimeter hinzugefügt ist. Doch hat Simonides zu einer solchen Bildung volle Berechtigung (dem Principe nach hatte er hierfür schon in Archilochus einen Vorgänger) und kaum wird man den alten Metrikern beistimmen können, jenes Simonideische Epigramm ein μετρικὸν ἄτακτον zu nennen.

5. Μικτὰ κατὰ συστήματα oder κατὰ συστηματικά.

Sind mehrere der unter 1, 2 und 3 genannten Hauptkategorien der systematischen Composition in ein und demselben Gedichte oder in ein und derselben zusammenhängenden Partie eines grösseren Gedichtes mit einander verbunden, so heisst dies „μικτὸν κατὰ συστήματα oder μικτὸν συστηματικόν". So lehrt Hephaestion p. 61 (in der kürzeren Darstellung περὶ ποιήματος): „Μικτὰ δὲ ὅσα μέρος μέν τι ἔχει κατὰ σχέσιν, μέρος δέ τι ἀπολελυμένον ἢ ἐξ ὁμοίων". Dieser Klasse gehören z. B. die meisten Parodoi des Aeschylus und viele seiner übrigen Chorlieder an, in denen eine ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους bestehende Partie vorangeht und eine antistrophisch gegliederte Partie (κατα σχέσιν) nachfolgt. Dahin gehören ferner mehrere Monodien der späteren Sophokleischen und der Euripideischen Tragödie, in denen mit einer Partie κατὰ σχέσιν (von antistrophischer Gliederung) ein ἀπολελυμένον (alloiostrophischer oder heterostrophischer Gliederung) verbunden ist. — Wunderlicher Weise sagt die vollständigere Hephaestioneische Darstellung περὶ ποιήματος p. 67: ein μικτὸν συστηματικόν würde sich ergeben, wenn man die erste Ode im ersten Buche des Alcäus („Ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλου Διός" κτέ.) mit der darauf folgenden zweiten Ode („Χαῖρε Κυλλάνας ὃς μέδεις, σὲ γάρ μοι" κτέ.) verbände. Diese Angabe ist geradezu widersinnig und rührt nicht von Hephaestion, sondern von einem spätern Umarbeiter seiner Schrift her. Die kürzere Fassung hat hier, wie wir oben gesehen, das Richtige, und man muss sich in der That über diejenigen wundern, welche in der kürzeren Darstellung einen verkürzten Auszug aus der ausführlicheren erblicken.

6. Κοινὰ κατὰ συστήματα oder κοινὰ συστηματικά.

Hierher rechnet Hephaestion p. 61. 67 solche Gedichte, welche man sowohl als κατὰ σχέσιν wie als ἐξ ὁμοίων oder als ἀπολελυμένα ansehen kann. Freilich ist immer nur Eine Auffassung

Digitized by Google

die richtige. Das bereits oben angeführte ionische Gedicht des Alcäus: „*Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν*“ kann der „*ἄπειρος*“, wie Hephaestion p. 67 bemerkt, als ein Gedicht *ἐξ ὁμοίων* ansehen; der „*ἔμπειρος*“ aber weiss, dass es *κατὰ σχέσιν* gegliedert ist. So könnte man auch von allen denjenigen Partien der Tragödie sagen, sie seien *κοινὰ συστηματικά*, welche in einigen Ausgaben als Strophen und Antistrophen abgetheilt, in anderen als *ἀπολελυμένα* (ohne antistrophische Gliederung) hingestellt sind. Bei manchen Partien dieser Art ist es noch immer nicht völlig entschieden, ob sie auf die eine oder auf die andere Art aufgefasst werden müssen: dennoch aber wird sich schliesslich herausstellen, wer von den Bearbeitern oder Editoren, um mit Hephaestion zu reden, der *ἔμπειρος*, wer der *ἄπειρος* ist.

Wir haben hiermit die von Hephaestion für die metrischen Compositionen überlieferten Kategorien durchmustert. Sie enthalten einen reichhaltigen, für uns im äussersten Grade wichtigen Stoff, wenn auch einzelnes darin auf einer für uns nicht massgebenden Reflexion beruht. Zu dem letzteren gehört die dreimal auftretende Kategorie der *κοινά* (*κοινὰ κατὰ γένος*, *κοινὰ κατὰ σύστημα*, *κοινὰ κατὰ σχέσιν*), die wohl nur dem geläufigen Gegensatze zu der Kategorie der dreifachen *μικτά* ihr Dasein verdankt; doch darf nicht unerwähnt bleiben, dass schon bei Aristoxenus die Kategorien des *μικτόν* und *κοινόν* neben einander vorkommen (z. B. bei den drei Tongeschlechtern). — Die drei Kategorien der astrophischen Partien, der antithetischen und der metrisch ordnungslosen Gedichte gehören wenigstens nicht an die Stelle, welche ihnen Hephaestion in dem von ihm überlieferten Systeme der metrischen Compositionen nachweist, — überhaupt werden wir derselben leicht entrathen können, da sie kein praktisches Interesse für uns haben. — Endlich muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die Kategorien der *ἀπολελυμένα* und der *ἐξ ὁμοίων* nicht zwei den *κατὰ σχέσιν* coordinirte Klassen bilden, sondern dass sie vielmehr zusammengenommen eine den *κατὰ σχέσιν* gegenüber stehende zweite Klasse bilden, und zwar in der Weise, dass die *ἐξ ὁμοίων* nur ein besonderer Fall der *ἀπολελυμένα* sind.

Die Hephaestioneische Kategorien-Tafel lässt sich in folgender Weise vereinfachen:

Digitized by Google

A. *Κατὰ στίχον*

1. *ἁπλᾶ* (Epos)
2. *μικτά* (neuere Komödie)

B. *Κατὰ σύστημα, συστηματικά*

I. *Κατὰ σχέσιν* (antistroph. Responsion)

1. *Μονοστροφικά*
2. *Κατὰ περικοπήν*
   a. *ἐπῳδικά* (*κατὰ περικοπὴν ὁμοιομερῆ*)
      α′ ἐπῳδικά
      β′ προῳδικά
      γ′ μεσῳδικά
      δ′ παλινῳδικά
      ε′ περιῳδικά
   b. *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ*

II. *Ἀπολελυμένα*

1. *Ἀπολελυμένα* (*ἐξ ἀνομοίων*)
   a. *ἀνομοιόστροφα*
      α′ ἑτερόστροφον
      β′ ἀλλοιόστροφον
   b. *ἄτμητον*
2. (*Ἀπολελυμένα*) *ἐξ ὁμοίων*
   a. *κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*
   b. *ἀπεριόριστον.*

μικτὰ κατὰ σχέσιν — *μικτὰ κατὰ σύστημα, ἀπολελυμένα* — *μικτὰ κατὰ μικτὰ γένη, μικτὰ κατὰ μικτά.*

Ein Gedicht ist entweder stichisch oder systematisch componirt.

A. Das stichische Gedicht ist entweder 1. einfach oder ungemischt wie das Homerische Epos oder 2. es ist aus verschiedenen stichischen Partien gemischt, von denen die einen dem einen, die anderen einem anderen Metrum angehören, wie die meisten Dramen der neueren Komödie. — Hierher würde man nun am besten 3. die *μετρικὰ ἄτακτα* wie den Margites herziehen, in welchen mehrere Metra ohne Ordnung durcheinander gemischt sind.

B. Die systematischen Gedichte. Hierher gehören einestheils die lyrischen Gedichte, anderntheils die lyrischen Partien der Tragödien, Komödien und Satyr-Dramen. Wir können sie zusammen als Cantica bezeichnen.

Ein Canticum zerfällt in Systeme. Mit Rücksicht auf die Systeme ist entweder:

I. Das Canticum *κατὰ σχέσιν* gegliedert d. h. es findet eine antistrophische Responsion der in ihm enthaltenen Systeme (wenn

Digitized by Google

auch nicht aller Systeme) statt. Entweder folgen alle Systeme demselben metrischen Schema — dann ist das Canticum monostrophisch; oder es lassen sich in ihm mehrere Gruppen oder Perikopen je von mehreren Systemen unterscheiden. Es ist auffallend, dass hier Hephaestion die gewöhnliche Compositionsform der tragischen Cantica unberücksichtigt lässt, welche mehrere Perikopen von je zwei metrisch-respondirenden Systemen oder Strophen enthalten. Räumt man auch diesen, wie es billig ist, die gebührende Stelle ein, so zerfallen die perikopisch gegliederten Cantica in folgende drei Unterarten: a. die Perikope enthält zwei einander gleiche Systeme oder eine strophische Syzygie (tragische Cantica) oder b. die Perikope enthält drei oder vier Systeme, von denen mindestens zwei einander gleich sind (sogenannte epodische Gliederung mit ihren verschiedenen Species, zu denen auch die mesodische, palinodische, periodische Gliederung gehören). Oder das Canticum ist c. in Beziehung auf seine Perikopen ein *ἀνομοιομερές* wie z. B. die strophisch-respondirende Partie der Parabase (Ode, Epirrhema, Antode, Antepirrhema).

II. Das Canticum ist ein *ἀπολελυμένον* d. h. die Systeme, woraus es besteht, sind einander ungleich, keines steht mit dem anderen in metrischer Responsion. Besteht nun ein solches System aus ungleichen metrischen Reihen, dann heisst es *ἀπολελυμένον* schlechthin; besteht es aus gleichen zu einem einzigen Hypermetron verbundenen Reihen, so heisst das Canticum *ἐξ ὁμοίων*. Es kann nun auch vorkommen, dass ein Canticum aus einem einzigen langen Systeme besteht. Dann wird für dasselbe der Name *ἄτμητον* gebraucht, wenn es ein *ἀπολελυμένον* (*ἐξ ὁμοίων*) ist, — der Name *ἀπεριόριστον*, wenn es *ἐξ ὁμοίων* gebildet ist. Bei der gewöhnlichen Compositions-Manier, wo sich mehrere auf einander folgende Systeme unterscheiden lassen, wird für eine Partie *ἐξ ὁμοίων* der Name „*κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*“, für ein *ἀπολελυμένον* der Name *ἀνομοιόστροφον* gebraucht, und zwar ist dies letztere wiederum ein *ἑτερόστροφον* oder *ἀλλοιόστροφον*, je nachdem es entweder zwei oder mehrere Systeme enthält.

Hiermit sind die Kategorien der Cantica, in welchen eine einzige der bisher genannten Compositions-Manier herrscht, abgeschlossen. Ihnen stehen diejenigen Cantica gegenüber, in denen sich mehrere Compositionsarten vereint finden. Dies sind die drei verschiedenen Arten der *μικτά*.

Digitized by Google

1. In den *μικτὰ κατὰ σχέσιν* sind zwei oder mehrere der unter B I genannten Formen antistrophischer Responsion vereint, z. B. die monostrophische und epodische.

2. In den *μικτα κατὰ συστήματα* ist eine der unter B I enthaltenen antistrophischen Responsionsformen mit einer der unter B II genannten responsionslosen Formen (mit einem *ἀπολελυμένον* oder *ἐξ ὁμοίων*) vereint.

3. In den *μικτὰ κατὰ γένος* ist stichische Compositions-Manier mit systematischer vereint, sei es nun mit respondirenden oder nicht respondirenden Systemen. Eine gesammte Tragödie, insofern sie stichische Dialog- (oder Monolog-) Partien enthält, ist ein *μικτὸν κατὰ γένος*. Aber auch bestimmte einzelne Partien eines Dramas werden hierher zu rechnen sein. So z. B. die komische Parabase, in welcher der als Parabase in engerem Sinne bezeichnete Haupttheil in stichischer Compositions-Manier gehalten ist, während die übrigen Theile systematisch sind (das *κομμάτιον* ist entweder ein *ἀπολελυμένον ἄτμητον* oder ein *ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων*, — das *μακρόν* ein *ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων*, — die sog. *ἐπιρρηματικὴ συζυγία* ein *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές*).

§ 30.

Die strophische Composition der lyrischen Dichtungen.

Die ältesten Nomoi und chorischen Dichtungen.

Die früheste Art der Poesie ist die lyrische, d. i. die gesungene Poesie, — zunächst ein blosser Gesang (*ᾠδὴ ψιλή*), dann ein Gesang unter Begleitung eines musikalischen Instrumentes (zunächst eines Saiteninstrumentes, der Lyra), welches auf einer früheren Stufe mit den Tönen der Melodie unison ging, späterhin aber dieselbe mit abweichenden Accordtönen begleitete (Griech. Harmonik § 5). Der Boden, auf welchem die Lyrik erwachsen ist und ihre nächste Entwickelung erhalten hat, ist der Cultus. Der Mensch zollte der Gottheit seine Anerkennung und suchte sie sich gnädig zu stimmen durch ein Gebet, welches die Macht des Gottes pries und ihm die Wünsche des Sterblichen aussprach — es war eine Rede, die, weil man sich von dem gewöhnlichen Leben ab- der geheimnissvoll waltenden höheren Macht zuwandte, auch in der Wahl der Worte und durch höheren Gedankenflug sich von der Rede des gewöhnlichen Umganges abheben musste, — ein Gebet, welches mit höheren und mannichfaltigen Accenten vorgetragen

Digitized by Google

und eben dadurch zur Melodie wurde, — welches der Ungebundenheit der gewöhnlichen Umgangssprache gegenüber sich in gleichmässigen Sätzen aussprach und hierdurch Takt und Rhythmus erhielt. Ja selbst das orchestische Element, welches wir in der Blüthezeit der Lyrik mit deren vollendetsten Kunstformen ausgebildet finden, liegt schon dem Keime nach in jenem hieratischen Ursprunge der Melodie, denn die Stätte, an welcher jene alten religiösen Melodien ertönten, war eine gottgeweihte, ein Altar, auf dem die Opfer brannten und den man während des Opfergesanges umwandelte. Vgl. Griech. Harm. § 1.

Von diesen primären Hymnen (denn so müssen wir die Ergüsse der ältesten hieratischen Lyrik bezeichnen) vermögen wir freilich bei den Griechen keine Reste nachzuweisen. Blos mythische Namen von Sängern dieser Lieder haben sich in der späteren Tradition der Griechen erhalten, Namen wie Chrysothemis, Philammon und Orpheus. Wir kennen aber auch den Namen, mit dem die Lieder bezeichnet wurden; es ist der noch bis in spätere Zeit übriggebliebene Name *νόμος*, d. i. Gesetz, eine Bezeichnung, welche sie wohl nur wegen des in ihnen waltenden stetigen Charakters trugen, der sie von der Rede des gewöhnlichen Lebens unterschied. Aber nicht blos die Griechen, sondern auch die übrigen ihnen verwandten Völker sind in ihrer Poesie von der oben bezeichneten Stufe hieratischer Poesie ausgegangen, ja wir dürfen behaupten, dass einst die indogermanischen Völker in der vorhistorischen Zeit, wo sie noch eine ungetrennte Einheit bildeten, nicht blos die Sprache, nicht blos die Gesetze der alten Familien- und Stammverfassung, nicht blos die frühesten religiösen und mythologischen Vorstellungen und sacralen Gebräuche gemeinsam hatten, sondern dass auch die Ursprünge der alten religiösen Lyrik noch in jene früheste Lebenszeit zu versetzen sind, in welcher die später getrennten indogermanischen Völker einst gemeinsam im Oriente gelebt haben.

Dasjenige dieser Völker, welches noch in seinem späteren Wohnsitze der alten indogermanischen Ursprache am nächsten steht und deshalb für unsere Sprachwissenschaft eine so bedeutende Stellung einnimmt, eben dasselbe Volk hat auch in seiner Litteratur jene früheste Stufe der religiösen Lyrik fixirt. Es ist dies das Volk der Inder. Bei den Griechen sind die Nomoi der ältesten Sänger früh in Vergessenheit gerathen; von den analogen Lieder der Inder hat sich ein reicher Schatz erhalten,

Digitized by Google

der schliesslich nach vielen Jahrhunderten, etwa wie bei den Griechen die Gedichte Homers, gesammelt und schriftlich fixirt ist (in der Veda-Sammlung). Die Verfasser dieser Lieder waren wie Chrysothemis und Philammon Sänger und Priester zugleich. Die einzelnen Namen derselben sind gleich den Liedern treulich überliefert; welch früher Zeit sie angehören, geht daraus hervor, dass das locale Gebiet, welches hier vorausgesetzt wird, noch nicht das spätere Inder-Land am Ganges ist, sondern die nordwestlich gelegene Landschaft der fünf Flüsse (das Pendjab), auf die sich damals das alte indische Leben noch beschränkte. Kurze Lieder sind es, mit denen sich der Sänger an eine Gottheit wendet, an Indras, Agnis, Prithvi, Varunas, in denen er ihre Macht preist, ihrer Thaten, ihrer Kämpfe gegen die ihnen und den Menschen entgegenstehenden feindlichen Mächte gedenkt und ihre Hülfe und ihren Segen in der Noth der Kämpfe und des Misswachses erfleht. Wir müssen anerkennen, dass wir es hier zwar mit durchaus archaischen Erzeugnissen des ältesten poetischen Schaffens zu thun haben, dass aber nichts desto weniger in ihnen bei aller Naivetät und Kindlichkeit ein wahrhaft poetischer und häufig ein grossartig erhabener Ton angeschlagen wird, — wir haben hier eine Poesie, welche mit der Masslosigkeit und dem Schwulste der späteren indischen Dichtungen nichts gemein hat und auch in ihrer sprachlichen und syntaktischen Eigenthümlichkeit weit mehr an die Weise der Griechen als an das spätere Inderthum erinnert.

Ist uns also auch kein Product der frühesten Stufe griechischer Lyrik erhalten, sind auch die Gesänge jener hierarchischen Dichter schon Jahrtausende lang verklungen, so gewährt uns doch die Vedalitteratur der Inder ein nahezu getreues Ebenbild der ältesten griechischen Nomoi: — blos die Sprache, das Locale, die Helden- und Götternamen, die Sänger sind andere, aber dem Geiste und dem Inhalte nach müssen wir diese indischen Vedalieder auch für die Griechen voraussetzen. Der alte indische Vers ist, wie S. 44 angegeben ist, ein noch wesentlich silbenzählender und meist nur in der Schlussdipodie quantitirender, — wir haben keinen Grund, anzunehmen, dass der Vers des der Vedapoesie entsprechenden Zeitraumes der griechischen Lyrik ein ähnlicher gewesen sei, vielmehr weist alles darauf hin, dass auch damals schon wie in dem späteren Epos und wie in der späteren Nomospoesie der daktylische Hexameter das übliche Metrum war. Aber

Digitized by Google

eine andere metrische Eigenthümlichkeit muss jene altgriechische Lyrik mit der Vedapoesie nothwendig gemeinsam gehabt haben, nämlich die jedesmal mit einem Sinnesabschnitte zusammenfallende gleichmässige Gruppirung mehrerer auf einander folgender Verse zu einem Systeme oder einer Strophe. Das Vorwaltende ist im Altindischen die Composition des Gedichtes nach distichischen Strophen; zwar kommen auch längere Strophen vor, aber gerade das entschieden älteste Metrum, welches sich auch bei den alten Iraniern (im Avesta) wiederfindet und auch der Langzeile der Germanen und dem alten Saturnius zu Grunde liegt, bildet immer nur distichische Strophen (die Anustubh- oder Çloken-Strophe). Wir dürfen annehmen, dass auch in den ältesten Nomoi der Griechen je zwei Hexameter eine distichische Strophe bildeten, innerhalb deren eine aus zwei Perioden von je einem Vorder- und Nachsatze bestehende Melodie zu ihrem Abschlusse kam, um dann jedesmal in den beiden darauf folgenden Hexametern repetirt zu werden. Diese aus zwei Hexametern bestehende Strophe ist es, die sich in einer späteren Stufe der Lyrik zum elegischen Distichon umgestaltet hat. Neben ihr mochten aber auch schon complicirtere tristichische und tetrastichische Verbindungen von Hexametern gebildet werden, wie auch in den Veden längere als distichische Strophen vorkommen.

Der alte Nomos war ein an heiliger Stätte und zur heiligen Zeit von einem Priestersänger ausgeführter Sologesang, bestimmt zum eigentlichen Cultuszwecke. Aber noch andere Lieder müssen schon in dieser ersten Periode der Lyrik aufgekommen sein: Lieder der Ernte und Weinlese, Hochzeitslieder und Grabeslieder. Auch sie hängen mit dem religiösen Bewusstsein zusammen und können in gewisser Weise ebenfalls als Cultuslieder bezeichnet werden; doch waltet hier neben dem Göttlichen, speciell neben dem Elemente der chthonischen Gottheiten, deren Gebiete sowohl Hochzeits- wie Todtenfeier angehörte, auch das specifisch Menschliche vor. Wesentlich ist diesen Liedern, dass sie nicht als Monodie von einem Einzelnen, sondern von einem ganzen Chore, oft von wechselnden Halbchören und durch Einzelgesänge unterbrochen, ausgeführt wurden. Von den alten Hochzeitsgesängen gibt die Darstellung eines Hymenäus auf dem Schilde des Achilles Il. 18 ein Bild; noch treuer ist die Weise der alten Todtenklagen in dem Threnos an der Leiche des Hektor wiedergegeben, welcher

Digitized by Google

in das letzte Buch der Ilias 718—776 eingeschaltet ist; sogar die alte Strophenform ist hier gewahrt, denn es lässt sich deutlich erkennen, dass die Hexameter in den zwei letzten Abschnitten des Threnos zu je vier tristichischen Strophen vereint sind. Auf dem Boden dieser halb religiösen, halb weltlichen Gesänge sind die Refrains oder Epiphonemata erwachsen, d. i. einzelne, dieselben Worte wiederholende Verse, die entweder am Ende einer Strophe oder am Ende eines umfassenden Abschnittes wiederkehren und die Grundstimmung des ganzen Liedes, sei dies nun die freudige Stimmung der Ernte- und Hochzeitslieder, sei es der düstere Schmerz angesichts des Todten, in der significantesten und vernehmlichsten Weise immer von neuem zur Anschauung bringen. Auch in diesen mehr volksmässigen Gesängen wird häufig genug das daktylische Hexametron den Rhythmus gebildet haben; aber gerade hier haben wir das Gebiet, wo zuerst Rhythmen aus dreizeitigen Takten, aus Iamben und Trochäen, aufkamen. Besonders mag dies in den Ernte- und Weinliedern der Fall gewesen sein, aus denen späterhin der Iambus und Trochäus durch Archilochus für die kunstmässigere Poesie entlehnt wurde.

Diesen chorischen Gesängen gegenüber mit ihrem volksthümlichen Tone und ihren häufig erst im Augenblicke von den Sängern improvisirten Versen muss der Nomosgesang schon als eine kunstmässigere Art der Poesie angesehen werden. Vielleicht hat auch selbst der Nomos ein die Götter feierndes Chorlied, nämlich den Päan, zu seiner historischen Voraussetzung. So fasst dies wenigstens die Tradition der Griechen auf, deren letzter Niederschlag sich in der Chrestomathie des Proklus p. 244 findet: *τῶν ἀρχαίων χορους ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ἀδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος . . . κιθάραν ἀναλαβὼν . . . μόνος ἦσε νόμον, καὶ εὐδοκιμήσαντος αὐτοῦ διαμένει ὁ τρόπος τοῦ ἀγωνίσματος.*

Das epische Lied.

Der griechische Nomos hatte einen specifisch hieratischen Charakter, er wurde nur an den Festen der Götter, zu heiliger Zeit und an heiliger Stätte vorgetragen und dem Cultuszwecke, dem er diente, entsprechend, waren die alten Sänger, von denen er herrührte, gewissermassen priesterliche Personen.

Aber auch die festlichen Zusammenkünfte der Fürsten und Edlen verlangten zur Hebung der frohen Stimmung ein durch

Digitized by Google

einen geübten Sänger vorgetragenes Lied. Diese profane Festpoesie war zunächst auf die in dem Nomos liegenden Elemente angewiesen. Häufig kamen in den ältesten Nomoi, wie wir aus den entsprechenden Vedagesängen der Inder ersehen, neben der vorwaltenden lyrischen Hymnodik auch solche Partien vor, die in einem erzählenden Tone die Thaten der Götter feierten. Diese gleichsam episodischen Bestandtheile wurden nunmehr, abgelöst von ihrer hieratischen Grundlage, zu selbständigen erzählenden Liedern erweitert: an die Thaten der Götter schlossen sich die Thaten der Heroen, die ja in ihrer ursprünglichen Gestalt ebenfalls göttliche Wesen waren: die Kämpfe, welche die Götter und Heroen gegen Riesen, Drachen und andere der Menschen- und Götterwelt feindliche Unholde geführt, wurden zum Typus der menschlichen Kämpfe; denn das frühere religiöse Bewusstsein assimilirte Göttliches und Menschliches und liess die Götter und Heroen fortwährend auf die diesseitige Welt einwirken.

Diese epischen Einzellieder, genannt *κλέα ἀνδρῶν*, werden von einem Sänger unter dessen Kithara- (oder Phorminx-) Begleitung vorgetragen, gerade wie auch den alten Nomos das Saitenspiel des Sängers begleitete; in einem Phemios und Demodokos hat die Homerische Dichtung das unvergessliche Bild solcher kitharodischen Sänger gezeichnet, — doch verstehen auch andere als diese eigentlich fachmässigen Künstler, z. B. Achilleus, die *κλέα ἀνδρῶν* zu singen. Melischer Vortrag und Instrumentalbegleitung ist der charakteristische Unterschied der epischen Einzellieder von dem späteren rhapsodischen (recitirten) Epos; die Form des Gesanges setzt zugleich nothwendig strophische Gliederung wie in den ältesten lyrischen Liedern voraus: wir dürfen es für sicher halten, dass die alten Epen der Aoiden systematisch oder strophisch waren im Gegensatze zu dem stichischen Epos der Rhapsoden. Auch die indische Poesie hat auf die Periode der hymnodischen Vedalieder eine Epoche des epischen Einzelliedes folgen lassen. Doch haben sich nur wenige Reste dieser Dichtungen erhalten, welche zufällig unter die Sammlung der Vedahymnen aufgenommen sind. Ein viel reicherer Liederschatz ist aus der Periode des epischen Einzelliedes von dem Volke der alten Germanen der Nachwelt überliefert. Denn gerade diese Periode ist es, die in den strophisch gegliederten Liedern der skandinavischen Edda-Sammlung überliefert ist. Wir können die Lieder der Edda genau in derselben Weise ein Gegenbild

Digitized by Google

der griechischen κλέα ἀνδρῶν nennen, wie wir vorher die Vedahymnen ein Gegenbild der frühesten griechischen νόμοι genannt haben. Dass die Eddalieder gesungen wurden oder wenigstens ursprünglich für den Gesang gedichtet sind, wird durch die strophische Gliederung deutlich bezeugt.

In der späteren Geschichte der germanischen Poesie sehen wir, wie die alten epischen Einzellieder zu einem einheitlichen umfassenden Epos zusammengezogen werden. Den skandinavischen Liedern vom drachentödtenden Sigfrid standen ursprünglich althochdeutsche Lieder von gleichem Inhalte und in gleichem poetischen Tone parallel; sicherlich werden auch sie in der von Karl dem Grossen veranstalteten Sammlung enthalten gewesen sein. Da tritt im dreizehnten Jahrhunderte eine neue Bearbeitung derselben Begebenheiten des Sigfrid-Mythus in dem Gedichte von den Nibelungen auf: statt der althochdeutschen Sprache liegt uns hier das Mittelhochdeutsche vor, an Stelle der alliterirenden Langzeilen erblicken wir gereimte Verse; und ist auch die tetrastichische Strophenform noch immer festgehalten, so haben wir trotzdem nicht mehr ein für den Gesang, sondern ein für den mündlichen Vortrag oder für die Lectüre bestimmtes Epos vor uns. Dieselbe Begebenheit, welche in dem Edda- und dem ihm parallel stehenden althochdeutschen Einzelliede den Stoff eines in sich abgeschlossenen selbständigen Gedichtes oder sogar verschiedener Gedichte gleichen Inhalts bildete, ist jetzt zu einem integrirenden Theile, gleichsam einem blossen einzelnen Capitel des umfassenderen Epos geworden, in welchem alle stofflichen Widersprüche, welche wir so häufig zwischen den alten epischen Einzelliedern finden, so viel als möglich (wenn auch keineswegs vollständig) auszugleichen versucht sind. Die epischen Einzellieder des Altgermanischen und das mittelhochdeutsche Epos repräsentiren nun zwei verschiedene Perioden der epischen Dichtung, die auch bei den Griechen auf einander folgten. An die Periode der gesungenen und unter Instrumentalbegleitung vorgetragenen κλέα ἀνδρῶν schliesst sich die Periode des von Gesang und Kithara emancipirten Homerischen Epos, dessen Verhältniss zu den κλέα ἀνδρῶν im Allgemeinen gerade so aufzufassen ist, wie das im Obigen kurz angedeutete Verhältniss der altgermanischen epischen Einzellieder zum mittelhochdeutschen Epos. Eine solche durchgreifende Dialektverschiedenheit, wie zwischen den beiden Schichten der deutschen Epik, braucht freilich

Digitized by Google

zwischen den κλέα ἀνδρῶν einerseits und den Homerischen Epen andererseits nicht vorausgesetzt zu werden; auch das Metrum ist im Griechischen dasselbe geblieben, nämlich der daktylische Hexameter. Dagegen hat das Homerische Epos eben deshalb, weil es nicht gesungen, sondern recitirt wird, die strophische Gliederung der alten gesungenen Epen durchgehends aufgegeben: es ist statt einer systematischen eine stichische Composition geworden, und wir haben hier auf griechischem Gebiete die früheste Erscheinung einer Auflösung der ursprünglichen Strophenform der Poesie.

Terpander*).

In dem Bisherigen stellten sich 3 Perioden der Poesie dar: 1) die Periode des archaischen νόμος, 2) die Periode des epischen Einzelliedes, 3) die Periode der zusammenfassenden nicht mehr musikalisch, sondern declamatorisch vorgetragenen epischen Dichtung. Die Denkmäler der ersten und zweiten Periode sind bei den Griechen ganz und gar untergegangen und wir mussten von stammverwandten Völkern, von Indern und Germanen die Analoga dafür entlehnen.

Die zweite Periode (das gesungene epische Einzellied) schliesst ab, als die dritte Periode auftritt. Anders ist es mit der ersten Periode. Denn auch in der Zeit des epischen Einzelliedes und in der Blütheperiode des Homerischen und kyklischen Epos werden neben der epischen Dichtung fortwährend jene in der ersten Periode auftretenden Nomoi und Hymnen weiter producirt. Und als die in Homerischen und kyklischen Epen waltende Productionskraft mit dem Anfange des siebenten Jahrhunderts abzusterben begann, da war es eben jene Nomos-Lyrik, der sich die poetische Triebkraft des hellenischen Volkes vorwiegend zuwandte. Es beginnt hiermit eine vierte Periode der griechischen Poesie, deren Begründer uns als die festhistorische Persönlichkeit des gefeierten Terpander entgegentritt. Wie späterhin Athen, so ist jetzt Sparta und das eng damit zusammenhängende Delphi die Hauptpflegstätte der Poesie; daher wird denn Terpander in dem Werke des alten Glaukus von Rhegium über die Dichter und Componisten der Begründer der ersten spartanischen Kata-

*) Auf J. Flach's Polemik, der in seiner Gesch. d. griech. Lyrik die folgende Darstellung, wie er selber sagt, benutzt und als Leitfaden gebraucht hat, einzugehen, habe ich keine Veranlassung.

Digitized by Google

stasis der musischen Kunst genannt. Plut. Mus. 9. Dies Werk, von dem uns werthvolle Fragmente in der Plutarchischen Schrift *περὶ μουσικῆς* erhalten sind, ist für die nächsten Jahrhunderte der lyrischen Poesie unser Hauptführer und namentlich müssen wir es in Beziehung auf Chronologie zur alleinigen Grundlage nehmen.

Mit Terpander hört die archaische Zeit des kitharodischen Nomos auf. Der Nomos erhält jetzt eine feste kunstmässige Form, die für die ganze folgende Zeit stereotyp bleibt und auch späterhin in der chorischen Lyrik, ja selbst in der Tragödie des Aeschylus Eingang findet. Es ist die 7-theilige Terpandrische Gliederung Poll. 4, 66. Den Haupttheil des Nomos bildete die Mitte, genannt *ὀμφαλός*; er enthielt in der epischen Sprache und Manier Homers irgend eine Darstellung von den Thaten des im Nomos zu feiernden Gottes. Voraus ging ein demselben Gotte gewidmeter lyrischer Theil, genannt *ἀρχά*, und dieser *ἀρχά* entsprechend folgte auf den *ὀμφαλός* ein zweiter lyrischer Theil, der den Namen *σφραγίς* führte. Diese 3 grösseren Theile waren mit einander durch kleinere Uebergangsglieder verknüpft; die *ἀρχά* mit dem *ὀμφαλός* durch die *κατατροπά*, der *ὀμφαλός* mit der *σφραγίς* durch die *μετακατατροπά*. Mit diesen 5 Theilen war der eigentliche Nomos abgeschlossen; voraus ging demselben ein *προοίμιον*, und diesem in Ton und Inhalt entsprechend folgte auf die *σφραγίς* ein *ἐπίλογος*. Während der eigentliche Nomos sich lediglich in Epik oder in objectiver Lyrik bewegte, waren diese den Nomos umschliessenden Partien subjectiv gehalten; der Nomos-Componist flehte darin irgend eine Gottheit an (es brauchte nicht die im eigentlichen Nomos gefeierte zu sein), ihm den Sieg zu verleihen über die anderen Kitharoden, die zugleich mit ihm am Festagon mit kitharodischen Nomoi auftraten. Vgl. hierüber den Nachtrag.

Der Hauptsache nach gehörte mithin der kitharodische Nomos der epischen Poesie an und die ganze Weise Terpanders ist wesentlich das Product des Einflusses, den die Homerische Epik auf die lyrische Poesie gewinnt. Es war diese Bedeutung Homers für den kitharodischen Nomos sogar so gross, dass an Stelle des eigentlichen (fünftheiligen) Nomos geradezu eine Partie aus der Ilias oder Odyssee vorgetragen werden konnte; der Kitharode nahm in einem solchen Falle ziemlich denselben Standpunkt wie die Componisten unserer Tage ein, die einen ihnen gegebenen poetischen Text melodisiren. Plut. Mus. 5. 6.

Digitized by Google

Man hat wohl früher bei den einzelnen Theilen des Terpandrischen Nomos an eine Art strophischer Gliederung gedacht, aber auch dies hatte der Terpandrische Nomos mit dem Epos gemein, dass die strophische Gliederung, welche allerdings für die Nomoi des Chrysothemis und Philammon vorauszusetzen ist, völlig aufgegeben wurde. Wir besitzen darüber das ganz bestimmte Zeugniss in den Aristotelischen Problemata 19, 15. Der Terpandrische Nomos ist das früheste Beispiel eines „durchcomponirten" Liedes; die erhaltenen Lieder auf Nemesis und Helios können ein ungefähres Bild der die strophische Gliederung und, was dasselbe ist, die strophische Repetition der Melodie verschmähenden Form des Nomos gewähren, nur dass man sich den letzteren natürlich viel umfangreicher denken muss. Ein Wechsel der Tonarten und ebenso auch ein Wechsel der Rhythmen war der Terpandrischen Composition etwas fremdes. Von Anfang bis zu Ende bewegte sich der gesammte Nomos mit sammt dem Proömium und Epilogus in daktylischen Hexametern. Plut. Mus. 6. Procl. chrest. 245. Nur 2 Nomoi waren in anderer Taktform gesetzt, nämlich der *νόμος ὄρθιος* und der *νόμος τροχαῖος*. Der poetische Text zeigte hier durchgängig lange Silben, die aber nicht je zwei und zwei, sondern je drei und drei zu einer rhythmischen Einheit verbunden waren: wir können also die Verse dieser Nomoi als molossische bezeichnen*). Im *νόμος ὄρθιος* trug die zweite Länge des Molossos, im *νόμος τροχαῖος* die erste den rhythmischen Hauptictus; zugleich wird uns überliefert, dass jede einzelne Länge ein *χρόνος τετράσημος* gewesen sei, also denselben Umfang, wie der Daktylus und Spondeus des epischen Hexameters gehabt habe. Die zum Gesange hinzukommende Begleitung der Kithara konnte also auf jede einzelne Länge des Gesanges vier einzelne *χρόνοι πρῶτοι* kommen lassen oder sie konnte eine jede einzelne Länge mit einer vierzeitigen daktylischen oder spondeischen Taktform begleiten.

	τροχαῖος σημαντός			*ὄρθιος*		
Gesang-Text	⏑́ ⏑	⏑́	⏑́	⏑́	⏑́ ⏑	⏑́
Begleitung	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑
	⏑́ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑
	⏑́ –	⏑́ –	⏑́ –	⏑́ –	⏑́ –	⏑́ –

Der den Anfang betonende Molossos hiess *τοχαῖος σημαντός*, der die zweite Länge betonende Molossos hiess *ὄρθιος*. Die

*) Vgl. Erste Auflage Bd. I, S. 99. 100.

Digitized by Google

Stelle bei Plutarch Mus. 28, welche diese beiden Rhythmen auf Terpander zurückführt, lautet: *προσεξευρῆσθαι λέγεται καὶ τὸν τῆς ὀρθίου μελῳδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους, πρός τε τῷ ὀρθίῳ καὶ τὸν σημαντὸν τροχαῖον*; d. h. Terpander hat diejenige Weise der *ὄρθιος*-Melodie aufgebracht, welche nach *ὄρθιος*-Takten vorgetragen wird und hat ferner nach Analogie des *ὄρθιος*-Taktes den *σημαντός*-Takt aufgebracht. Was die im Anfange dieser Stelle erwähnte *ὄρθιος*-Melodie betrifft, so unterscheidet hier der Berichterstatter zwischen zwei verschiedenen Arten des *νόμος ὄρθιος*: die eine Art ist der kitharodische, die andere ist der erst nach Terpander aufkommende aulodische und auletische *νόμος ὄρθιος*. Die erstere Art ist in jenen eben beschriebenen Takten gehalten, welche von dem Namen, der den Nomos führte, den Terminus technicus *ὄρθιοι πόδες* erhalten haben; der spätere aulodische und auletische Nomos war nicht in *ὄρθιοι πόδες*, sondern in anderen Takten gehalten. Der zweite Theil jenes Satzes bezeichnet die auf der zweiten Silbe betonten Molossen als die frühere, die auf dem Anfange betonten Molossen als die spätere Erfindung Terpanders; nach Pollux 4, 64, Suidas s. v. *νόμος κιθαρῳδικός* und Plutarch Mus. 4 hat er einen nach dem in ihm herrschenden Rhythmus sogenannten *νόμος τροχαῖος* componirt — es muss dieser *νόμος τροχαῖος* nothwendig derjenige sein, in welchem Terpander den *τροχαῖος σημαντός* als Takt angewandt hatte. Die eigentlichen 3-zeitigen Trochäen (den $\frac{3}{8}$-Takt) hat Terpander in seinen *νόμοι* nicht angewendet, aber den zuerst von ihm aufgebrachten $\frac{3}{2}$-Takt (den zwölfzeitigen Molossos) und zugleich den ganzen Nomos, worin dieser Takt vorkam, hat er mit einem Terminus technicus bezeichnet, der dem gewöhnlichen Namen des mit dem schweren Takttheile beginnenden Drei-Achteltaktes entlehnt ist. Wir haben daraus zu schliessen, dass der 3-zeitige trochäische Rhythmus, der erst späterhin mit Archilochus in der kunstmässigen Poesie Bürgerrecht erhält, schon mindestens zu Terpanders Zeiten (also zwei Generationen vor Archilochus) in den neben der kunstmässigen Poesie hergehenden volksthümlichen Gesängen, etwa in Dionysos-Liedern oder Hymenäen, gebräuchlich war.

Klonas.

Die Aulosmusik der Griechen ist nicht fremdländischen Ursprungs, sondern wurde seit frühester Zeit nicht minder, wie Lyra und Phorminx, zur Begleitung der volksmässigen Lieder

Digitized by Google

bei Processionen, Hochzeits- und Todtenfeier angewandt. Die kunstmässige Entwickelung der Aulodik aber erfolgte erst viel später als die der Kitharodik. Dem Charakter der Blasinstrumente entsprechend (die antiken Auloi haben mit unserer Klarinette die meiste Verwandtschaft) war die Aulodik viel bewegter und ergreifender als die ruhige Musik der Kithara und konnte deshalb nicht, wie diese, zu hymnodischer Verherrlichung der Gottheit an den Festagonen zugelassen werden (vgl. Bd. I, S. 17—24). Eine Generation nach Terpander lebte der Böoter, oder wie andere Berichte sagen, der Tegeate Klonas, der, auf den Vorgang Terpanders fussend, auch für die Aulodik feste Kunstformen erfand und ihr eine hervorragendere Stellung, als sie bisher eingenommen hatte, zu verschaffen suchte. Auch Klonas' aulodische Compositionen führen den Namen *νόμοι* und müssen daher als ein zur Aulosbegleitung vorgetragener Sologesang, nicht als Chorgesang, angesehen werden. Ueber die Art und Weise dieser aulodischen *νόμοι* fliessen die Nachrichten viel spärlicher, als über die kitharodischen *νόμοι* des Terpander: alles, was wir von Klonas wissen, ist in den bei Plutarch Mus. 3, 4, 5 erhaltenen Auszügen aus der Schrift des Glaukus von Rhegium enthalten. Die hauptsächlichsten seiner *νόμοι* waren der *νόμος κωμάρχιος*, *ἐπικήδειος**) und *ἔλεγος*, die sich, wie die Namen andeuten, entweder auf Dionysische Festeslust oder auf die Todtenfeier beziehen. Ausserdem gilt Klonas auch als Dichter und Componist aulodischer *προσόδια*, die von seinen *νόμοι αὐλῳδικοί* gesondert werden und daher nicht als Monodien, sondern als Chorgesänge aufzufassen sind.

Die Metra, deren sich Klonas bediente, waren theils epische Hexameter, theils elegische Distichen, die hier zum ersten Mal in der Geschichte der musischen Kunst der Griechen auftreten und offenbar in den für die Leichenfeier componirten *νόμοι* des Klonas ihre Stelle hatten. Es ist schon früher bemerkt, dass die allerälteste Lyrik der Griechen die daktylischen Hexameter zu distichischen Strophen zusammengestellte. Eine solche Strophe bestand also aus 4 daktylischen Tripodien, je 2 und 2 zu einer Periode vereint. Der ruhige kitharodische Gesang gebrauchte die sämmtlichen 4 Tripodien akatalektisch, entsprechend dem ruhigen Charakter dieser Gattung der musischen Kunst. In der bewegteren Aulodik wurde die alte distichische Strophe in der

*) So ist Plut. de mus. 5 zu lesen statt *τε καὶ δεῖος*, vgl. meine Ausg. S. 73 ff.

Digitized by Google

Weise umgestaltet, dass nur die 2 ersten Tripodien akatalektisch blieben, wogegen die 3. und 4. einen katalektischen Schluss erhielt. Die continuirliche Folge der gesungenen Worte wurde somit durch 2-zeitige Pausen unterbrochen. Die rhythmische Neuerung des Terpander, die gedehnten Molossen, bleiben blos auf den kitharodischen *νόμος* beschränkt, das innerhalb des aulodischen *νόμος* auftretende elegische Mass aber hat schon in der auf Klonas folgenden Generation sich weit hinaus über das Gebiet der Todtenklage verbreitet und wird der Rhythmus für ganz heterogene Gattungen der Lyrik, immer aber bleibt der Aulos sein ständiger Begleiter, so lange es sich nicht von der musikalischen Begleitung gänzlich emancipirt und zum rhythmischen Träger eines blos für die Lectüre oder Recitation bestimmten Gedichtes wird.

Archilochus.

Eine wesentlich neue Epoche in der Geschichte der metrischen Kunst der Griechen datirt mit Archilochus. Zwar ist das Meiste von dem, was die alten Berichterstatter als Neuerungen des Archilochus bezeichnen*), nicht in der Weise eine ihm ganz und gar eigenthümliche Erfindung, wie späterhin die älteren Tragiker rhythmische und metrische Formen aufbringen, die bis dahin noch völlig unbekannt waren: vielmehr besteht die eigentliche Bedeutung des Archilochus zum grössten Theil nur darin, dass er solchen metrischen Formen, welche bisher nur dem Gebiete der volksmässigen Poesie angehörten, in den Kreis der eigentlichen Kunst hereinzog und ihnen eine den daktylischen Hexametern und Elegien coordinirte Stellung anwies.

Die gesammten Neuerungen des Archilochus lassen sich kürzlich auf folgende vier Punkte zurückführen:

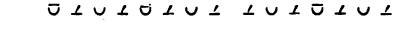
1) Gebrauch der Metren des 3-zeitigen Rhythmengeschlechtes, sowohl der Trochäen wie der Iamben. Schon zur Zeit Terpanders muss es volksthümliche Gesänge gegeben haben, welche in diesem $\frac{3}{8}$-Takte gehalten waren (S. 217), aber erst durch Archilochus wurden sie für die höheren Gattungen der Poesie dienstbar gemacht. Wir dürfen überzeugt sein, dass auch die weiteren Eigenthümlichkeiten der trochäischen und iambischen Metra, wie sie bei Archilochus erscheinen, ihr *μέγεθος*, ihre rhythmische Gliederung nach Dipodien, der Gebrauch irrationaler Silben, die

*) Plut. Mus. 28.

Digitized by Google

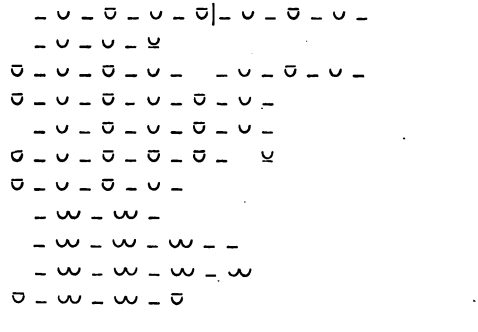
Auflösung bereits vor Archilochus sich herausgebildet hatte. In den alten volksmässigen Gesängen werden sowohl die iambischen Trimeter wie die trochäischen Tetrameter zu kurzen isometrischen Strophen gruppirt gewesen sein. Welche Strophen hier Archilochus gebildet hat, lässt sich bei der Kargheit der Fragmente nicht mehr erkennen. Doch besitzen wir eine Nachricht über den musikalischen Vortrag der Archilocheischen Trimeter. Sie wurden nämlich nicht durchweg gesungen, sondern es kam auch vor, dass einzelne Partien eines in Trimetern gehaltenen Gedichtes unter gleichzeitiger Instrumentalbegleitung recitirt wurden. Dies ist der Vortrag, den wir Modernen den melodramatischen nennen: bei den Alten hiess er *παρακαταλογή*. Plut. Mus. 28.

2) Das von den Vorgängern im daktylischen Elegeion angewandte Princip asynartetischer Bildung wurde von Archilochus auch auf die 3-zeitigen Metra übertragen. So liess er z. B. in einem akatalektisch auslautenden Tetrameter den in der Grenze der beiden tetrapodischen Kola vorkommenden schwachen Takttheil ausfallen:



3) Die grosse Bedeutung, zu welcher bei Archilochus die Metra des dreizeitigen Taktes gelangen, wirkt zugleich umgestaltend auf die rhythmische Geltung der Metra des vierzeitigen Taktes. Ein daktylischer Takt wird durch Beschleunigung der *ἀγωγή* dem rhythmischen Werthe nach einem Trochäus ganz und gar gleichgestellt. Archilochus kann mithin in einer und derselben Strophe und selbst in ein und demselben Verse eine trochäische Reihe mit einer daktylischen verbinden, ohne dass die Taktgleichheit dadurch gestört wird.

Ausser dem epischen und elegischen Verse sind die von Archilochus angewandten metrischen Elemente folgende:



Digitized by Google

4) Abgesehen von den isometrischen Strophen lag dem Archilochus in dem elegischen Distichon bereits Eine aus ungleichen Metren bestehende Strophe vor. Das in ihr sich zeigende Princip hat Archilochus nun weiter verfolgt, ohne indes den äusseren Strophenumfang des elegischen Distichons zu überschreiten. Die meisten seiner alloiometrischen Strophen bestehen sogar nur aus 3, einige sogar aus 2 Kola, deren letztes alsdann ἐπῳδός sc. στίχος genannt wird (z. B. die Verbindung eines iambischen Trimetron mit dem iambischen Dimetron oder mit dem daktylischen Penthemimeres). Eine Eigenthümlichkeit des Archilochus besteht nun darin, dass, wenn in einer Strophe ein daktylisches und ein trochäisches (iambisches) unmittelbar auf einander folgen, dass dann diese beiden verschiedenen Elemente niemals wie die beiden Kola des elegischen Verses zu einem einheitlichen Metron verbunden sind, sondern noch als selbständige Theile neben einander stehen und gewissermassen selbständige Verse bilden: es findet zwischen beiden nicht nur durchgängige Cäsur statt, sondern es ist auch der Hiatus und die schliessende συλλαβὴ ἀδιάφορος gestattet. Zu einer wirklichen Verseinheit wagt also Archilochus zwei durch ihr metrisches Genos verschiedene Kola noch nicht zu verbinden.

Olympus.

Die bisher genannten Entwickelungsmomente in der musischen Kunst gehören dem individuell nationalen Leben der Griechen an, ohne dass hier irgendwie von einer Aufnahme fremdländischer Elemente die Rede sein kann. Erst nach Archilochus oder genauer in die Zeit zwischen Archilochus und Thaletas fällt nach der auch hier zu Grunde zu legenden Chronologie des Glaukus von Rhegium die Einwanderung phrygischer Musiker nach Griechenland, deren Haupt allgemein mit dem Namen Olympus bezeichnet wird. Olympus ist nicht in der Weise wie Terpander, Klonas, Archilochus eine feste historische Persönlichkeit: der Name scheint vielmehr ursprünglich dem alten mythischen Ahnherrn jener phrygischen Aulodenschule zuzukommen und erst in übertragenem Sinne auf einen der Zeit nach Archilochus angehörigen Phryger, der sich derselben Schule zurechnete, übertragen worden zu sein. Das wesentliche durch ihn in die musische Kunst der Griechen hineingeführte Element ist die αὐλητικὴ μουσική oder die ψιλὴ αὔλησις, d. h. die blos durch Blasinstrumente dargestellte und

Digitized by Google

vom Gesange emancipirte Instrumentalmusik, nach deren Vorbilde sich in nicht allzu langer Zeit auch eine ψιλὴ κιθάρισις oder κιθαριστική herausbildete. Eine reine Instrumentalmusik war den Griechen bis dahin etwas fremdes und eben der Name Olympus ist es, durch welchen dieselbe bei den Griechen nationalisirt wird. In ihr lernten die Griechen zuerst die Dur-Tonarten kennen (*Φρυγιστί* und *Λυδιστί*), während vor Olympus bei ihnen nur die alt-nationale Moll-Tonart (*Δωριστί* und *Αἰολιστί*) in Gebrauch gewesen war*). Die Musik des Olympus suchte aber so viel wie möglich sich der eigenthümlichen Art nationaler griechischer Kunst zu accommodiren; es werden auch dorische Compositionen des Olympus erwähnt und in der allgemeinen Form schloss sich Olympus dem durch Terpander und Klonas auf eine feste Kunstform zurückgeführten νόμος an. In den meisten Nomen des Olympus wurde die Melodie statt durch eine Singstimme durch rein instrumentales Aulosspiel dargestellt; in einigen νόμοι aber, z. B. in dem νόμος auf Athene, wählte er die aulodische Vortragsweise des Klonas, d. h. die Aulosmusik übernahm nur die Rolle der Begleiterin einer Singstimme.

Besonders wichtig aber sind die Compositionen des Olympus dadurch, dass in ihnen zuerst das dritte und vierte der griechischen Rhythmengeschlechter angewandt war, nämlich das ionische und päonische. Das ionische wurde damals noch der bakcheische Takt genannt; das päonische scheint Olympus sowohl in der später geläufigen Form des $\frac{5}{8}$-Taktes wie auch des $\frac{5}{4}$-Taktes, des sogenannten παίων ἐπίβατος, angewandt zu haben, Plut. Mus. 29. 32. 10; ausserdem wird dem Olympus von dem Berichterstatter bei Plut. 5, 29 auch die Erfindung des χορεῖος, d. h. des Trochäos und des προσοδιακόν zugeschrieben. Der letztere war von ihm im νόμος auf Ares, der erstere in den Haupttheilen des νόμος auf Athene gebraucht worden, dessen Archa im παίων ἐπίβατος gehalten war. Beide Rhythmen aber kommen schon bei Archilochus vor. Dagegen ist als eine wesentliche Neuerung des Olympus das sogenannte κατὰ δάκτυλον εἶδος zu nennen eine rhythmische Composition, die vorwiegend aus daktylischen Tetrapodien bestand und die nach Plut. Mus. 7 im νόμος ὄρθιος (nämlich im auletischen νόμος ὄρθιος, nicht im gleichnamigen kitharodischen νόμος des Terpander) vorkam.

*) Ueber diese Tonarten s. griech. Harmonik u. Melop. § 31.

Digitized by Google

Die zweite musische *κατάστασις* zu Sparta.

Unter diesem Namen begreift Glaukus von Rhegium eine Reihe von musischen Neuerungen verschiedener Meister, deren Hauptthätigkeit sich ebenso wie die Terpanders an Sparta und Delphi anknüpft, aber sich darin von der Terpanders und seiner nächsten Nachfolger unterscheidet, dass sie sich vorzugsweise auf die chorische Lyrik bezieht. Die chorische Musik ist vielleicht die älteste (S. 208), aber die monodische war früher als sie zu fester Norm und Regel gelangt. Thaletas aus Kreta war der erste, der auch der chorischen Poesie ein gleichsam kanonisches Ansehen verschaffte und in den Kreis der Festagone hineinzog. Die von ihm componirten Chorgesänge waren Päane und Hyporchemata. Alles was wir von ihrer rhythmischen Form wissen, beruht auf den von Plut. Mus. 10 aufbewahrten Worten des Glaukus von Rhegium: *μεμιμῆσθαι μὲν αὐτὸν (Θαλήταν) τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ τὸν παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον, ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξειργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι.* Einerseits hat also Thaletas aus den auletischen Nomoi des Olympus den von Archilochus noch nicht angewandten fünfzeitigen päonischen Takt in der viersilbigen und dreisilbigen Form (– ∪ ∪ ∪ und – ∪ –) für seine chorischen Hyporchemata und Päane aufgenommen, denselben Takt, der auch in der Komödie so häufig für hyporchematische und hyporchemaähnliche Chorgesänge angewandt wird; — andererseits hat er sich an die Archilocheischen Metra angeschlossen, aber dieselben länger ausgedehnt, was nicht anders zu verstehen ist, als dass er die daktylo-trochäischen Strophen des Archilochus, welche höchstens auf drei oder vier Kola beschränkt sind, zu umfassenderen Bildungen entwickelt hat. Von Thaletas' Gedichten ist uns kein Vers mehr überkommen; doch sind wir so glücklich, von den Gedichten seines Nachfolgers Alkman eine nicht gerade unbedeutende Anzahl von Fragmenten zu besitzen, die in der letzten Zeit noch durch ein grösseres, fast unschätzbares Bruchstück eines Hyporchema vermehrt worden sind. Gerade dieses grössere Denkmal Alkmanischer Poesie vermag uns über die durch Thaletas in Sparta einheimisch gewordene metrische Composition Aufschluss zu geben.

Digitized by Google

Es ist dieselbe Compositionsform, in welcher Aristophanes am Schlusse der Lysistrata den Chor der Spartaner sein in nationallakonischem Dialekte gehaltenes Hyporchema singen lässt. Die metrischen Grundelemente sind der Hauptsache nach dieselben, welche schon in dem daktylo-trochäischen Gedichte des Archilochus vorkommen, trochäisches und iambisches Dimetron und Trimetron, akatalektisch und katalektisch, mit häufiger Irrationalität, dazu kürzere daktylische Glieder, seltener anapästische Bildungen. Wie bei Archilochus sind die einzelnen Kola regelmässig durch eine Cäsur von einander gesondert, nur ausnahmsweise findet zwischen ihnen eine Wortbrechung statt. Ein Hauptunterschied aber von Archilochus besteht darin, dass die antistrophische Responsion aufgegeben ist; denn wir erblicken sowohl in jenem Fragmente des Alkman, wie im Spartanerchore der Lysistrata lediglich alloiostrophische Systeme, in denen höchstens eine gewisse Analogie der Bildung, niemals aber eine genaue Responsion stattfindet. Das Hyporchema hat mehr als jedes andere Chorlied einen mit der ausdrucksvollen Orchestik respondirenden mimetischen Charakter, und eben dieser ist es, welcher die antistrophische Responsion fern hält*).

Ein anderer Unterschied von Archilochus besteht darin, dass Alkman den daktylischen und trochäischen Reihen auch hin und wieder logaödische Reihen beigemischt hat, und dieses ist die wesentliche Neuerung, welche die Metrik des Alkman gegenüber den früheren metrischen Entwickelungsstufen darbietet. Die logaödische Bildung aber ist hier sichtlich noch in ihren ersten Anfängen begriffen und noch weit entfernt von der Häufigkeit des Gebrauches, welchen wir bei den um nicht viel jüngeren lesbischen Erotikern antreffen. Grössere Vorliebe hat Alkman für ein rein daktylisches Metrum und zwar in der tetrapodischen Form des *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, welches Olympus in seinem *νόμος ὄρθιος* angewandt hatte. Da es überliefert ist, dass Olympus auch anderweitig dem Thaletas ein Vorbild in der Metrik war, so dürfen wir annehmen, dass eben durch die Vermittelung des Thaletas jenes daktylische Metrum dem Alkman überkommen ist. Mit voller Sicherheit lässt sich dieses von dem kretischen Metrum sagen, welches Alkman in einem von Aphrodite handelnden und

*) Ueber Alkmans Fragment (Bergk P. L. III⁴ p. 35), welches den obigen aus der zweiten Aufl. herübergenommenen Sätzen entgegen allerdings antistrophisch ist, vgl. A. Rossbach's Bemerkungen in den Nachträgen.

Digitized by Google

wahrscheinlich aus einem Hyporchema stammenden Fragmente (Hephaest. p. 43) angewendet hat.

Unter den Hegemonen der zweiten musischen Katastasis wird Alkman von Glaukus nicht angeführt und wir müssen schon deshalb in Alkman weniger einen originären Schöpfer neuer metrischer Form, als vielmehr einen Nachahmer des Thaletas erblicken. Gleichwohl wird ihm von einem andern Berichterstatter bei Plut. Mus. 12 (wahrscheinlich von Aristoxenus) eine rhythmische καινοτομία zugeschrieben. Besteht diese „Ἀλκμανικὴ καινοτομία" in den zuerst bei Alkman nachweisbaren Logaöden? oder haben wir dabei nicht vielmehr an das metabolische Gedicht Alkmans zu denken, dessen Strophen zwei verschiedenen metrischen Schemata folgten? (vgl. oben). Zu der letzteren Annahme werden wir dadurch veranlasst, dass in jener Stelle des Plutarch die Ἀλκμανικὴ καινοτομία unmittelbar mit der auf die trichotomische Gliederung nach Strophe, Antistrophe und Epodos sich beziehende Στησιχόρειος καινοτομία in Zusammenhang gebracht wird. Ein anderer Nachfolger des Thaletas war Xenodamus von Kythere, ein Dichter von Päanen und Hyporchemen. Plut. Mus. 9. Derselben Kategorie gehört auch der aus dem italischen Locri stammende Xenokritus an, welcher nicht blos Päane dichtete, sondern auch den ersten Anfang dithyrambischer Composition mit weit ausgesponnenen heroisch-epischen Themata gemacht hat.

Neben diese chorischen Dichter der zweiten musischen κατάστασις stellt Glaukus von Rhegium zwei Meister, welche sich vorwiegend mit monodischen Compositionen beschäftigten, aber dennoch auch für die chorische Lyrik der folgenden Periode eine grosse Bedeutung haben, den Polymnastus, welcher in der Zeit zwischen Thaletas und Alkman lebte, und den Sakadas, den jüngeren Zeitgenossen Alkmans, der noch in die folgende Periode hineinreicht. Polymnastus gehört dem Kreise der spartanischen Dichter und Componisten an; Sakadas' Thätigkeit scheint, abgesehen von seinen wiederholten Siegen zu Delphi, hauptsächlich auf Argos concentrirt gewesen zu sein. Der erstere ist der Vollender der aulodischen Kunst, insonderheit gab er den νόμοι ὄρθιοι die abschliessende Form; seine Compositionen erfreuen sich namentlich in melischer Beziehung des Beifalls der Aristophaneischen, ja sogar noch der Alexandrinischen Zeit. Auf Sakadas werden μέλη und ἐλεγεῖα zurückgeführt. Auch er war

Digitized by Google

mithin aulodischer Componist, aber auch für chorische Poesie muss er eine hohe Bedeutung gehabt haben. Plut. Mus. 8, 9. 4, 5.

Stesichoreisches Zeitalter.

Der Sikeliote Stesichorus ist es, der für die chorischen Gedichte im Allgemeinen die in der jetzt folgenden Zeit übliche Form festgestellt hat. Er machte den Wechsel zweier Strophenschemata in ein und demselben Gesange zur feststehenden Norm. Auf zwei gleiche Strophen, die *στροφή* und *ἀντίστροφος*, folgte eine ungleiche dritte, die *ἐπῳδὸς* sc. *στροφή*, und das ganze Gedicht zerlegte sich durch Repetition dieser drei Systeme in mehrere triadische, mit dem Worte *περικοπαί* zu bezeichnet Gruppen. Dies sind die sprichwörtlich gewordenen „*τὰ τρία Στησιχόρου*". Spätere Grammatiker und Scholiasten berichten, dass sich der Chor beim Singen der Strophe von der Rechten zur Linken, bei der Antistrophe von der Linken zur Rechten bewegt habe, während die Epode stehend gesungen worden sei; vgl. Boeckh, Berl. Akad. 1828 p. 99. Es lässt sich nicht ermitteln, in wieweit diese wohl aus dem jüngeren Dionys. Halikarn. in die späteren Scholien und Lexika übergegangene Notiz Gültigkeit hat. Es ist immerhin möglich, dass sie erst aus der Etymologie von *στροφή* und *ἀντίστροφος* gefolgert ist. Es kam auch vor, dass ein nach Stesichoreischer Weise trichotomisch gegliedertes Gedicht ganz und gar von einem stillstehenden Chore ohne orchestische Bewegung vorgetragen wurde; sicherlich war dies bei den Hymnen der Fall*). Der Umfang der einzelnen Stesichoreischen Strophen lässt sich bei der Abgerissenheit der einzelnen Strophen nicht mehr beurtheilen. Unter den bei ihm gebrauchten Metren haben wir zwei Hauptgattungen zu unterscheiden: daktylische Reihen zu längeren Versen verbunden (eine weitere Ausbildung des *κατὰ δάκτυλον εἶδος*) und episynthetische Metra in der Form der Daktylo-Epitriten. Jene finden sich besonders in den *ἆθλα ἐπὶ Πελίᾳ*, der *Γηρυονίς*, der *Ἰλίου πέρσις* und *Ἑλένα*, diese in der *Ὀρέστεια*. Die specielle Metrik zeigt bei der Behandlung der beiden genannten Strophengattungen, in wiefern sich hier Stesichorus an das Vorbild des Sakadas und des aulodischen Nomos überhaupt angeschlossen hat. In einem Gedichte erotischen Inhalts, der *Ῥαδινά*, findet sich eine der lesbischen Lyrik analoge choriambisch-logaödische Form; sonst kommen logaödische Reihen

*) Aristot. probl. 19.

Digitized by Google

bei Stesichorus hauptsächlich nur als Strophenschluss vor und die Häufigkeit ihres Gebrauches überwiegt im Allgemeinen noch nicht die Art und Weise, in welcher sie von Alkman verwandt wurden. Erst Stesichorus' Nachfolger Ibykus ist es, der sich unter den chorischen Dichtern dem logaödischen Metrum mit Vorliebe zugewandt hat, aber auch bei ihm walten (weit mehr als bei späteren Dichtern) in der einzelnen logaödischen Reihe die daktylischen vor den trochäischen Takten vor. Ausser den logaödischen Bildungen aber gebraucht Ibykus gern das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* des Stesichorus, selbst in den erotischen Poesien, denen er sich später zuwandte.

Gleichzeitig mit Stesichorus blüht die lesbische Dichterschule, die hauptsächlich durch Alcäus und Sappho vertreten wird. Sie hat an der Stesichorischen Formentwickelung keinen Theil genommen, sondern ist auf dem Standpunkte der tetrastichischen oder distichischen Strophenform stehen geblieben, welche ein unmittelbares Ergebniss des alten Volksliedes ist. In der That repräsentiren die Lesbier diejenige Gattung der musischen Kunst, welche wir Neueren als die einfache „Liedform" bezeichnen würden. Die meisten Strophen sind isometrisch; kommen Verse verschiedenen metrischen Schemas in einer Strophe vor, so sind mindestens die beiden ersten einander gleich und nur im Schlusse tritt ein Wechsel des Versmasses ein. So einfach auch ihre Strophenbildung ist, so stellt sich dennoch in Beziehung auf die Vers-Schlüsse eine eigenthümliche Erscheinung heraus. Es kommt nämlich vor, dass in einer logaödischen Strophe an derselben Stelle zwei Reihen durch Wortbrechung mit einander zusammenhängen und mithin einen einzigen Vers ausmachen, wo beide Reihen in den Antistrophen entschieden zwei selbständige Verse bilden. Dies ist vor Allem bei dem kurzen zweitaktigen Schlussverse der sogenannten Sapphischen Strophe der Fall. Spätere Dichter sind in einem solchen Falle immer consequent, denn sie würden solche Reihen in allen Antistrophen entweder durch *τελεία λέξις* und durch Zulassung des Hiatus und der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zu zwei selbständigen Versen von einander trennen oder durch Fernhaltung des Hiatus und der syllaba anceps und Gestattung der Wortbrechung in allen Antistrophen zu einem einheitlichen Verse mit einander verbinden. Es lässt sich jene Inconsequenz der Lesbier nicht gut anders beurtheilen, als dass wir bei Sappho und Alcäus etwa in gleicher Weise wie oben

Digitized by Google

bei den daktylo-trochäischen Verbindungen des Archilochus eine Periode der Versbildung voraussetzen, in welcher die später mit so grosser Festigkeit gewahrten Gesetze für die Verbindung der Reihen noch nicht vollständig ausgebildet waren; die abschliessende Ausbildung scheint erst ein Resultat der Stesichoreischen Chorpoesie zu sein. Von den in den vorausgehenden Perioden entwickelten Metren lassen sich blos die päonischen und anapästischen bei den Lesbiern nicht nachweisen, alle übrigen, Daktylen, Iamben, Trochäen, Ionici, sind in mannichfachem *μέγεθος* von ihnen angewandt. Gleich dem Archilochus und dem Alkman eine Reihe des daktylischen Metrums mit einer trochäischen oder iambischen zu verbinden (die episynthetische Form) verschmähen die Lesbier, dagegen findet das logaödische Metrum in ihrer Strophenbildung die umfassendste Vertretung und in dieser Beziehung repräsentiren sie ihrem Zeitgenossen Stesichorus gegenüber einen entschiedenen metrischen Fortschritt. — Wie sich Ibykus zu Stesichorus verhält, so schliesst sich an die Lesbier der mit Ibykus gleichzeitige Ionier Anakreon an. Auch er dichtet gleich ihnen hauptsächlich nur für monodischen Vortrag, seltener sind seine Strophen für hymnodischen Chorgesang bestimmt. Ein eigentlich metrischer Unterschied zwischen den Lesbiern und Anakreon besteht nur in der Verschiedenartigkeit der Freiheit, welche sich beide für den anlautenden Takt der Logaöden verstatten, worüber das Nähere unten.

Pindarisches Zeitalter.

Das letzte Entwickelungsmoment für die Formbildung der lyrischen Poesie wird durch Lasus von Hermione gebildet, sowohl in melischer wie in rhythmisch-metrischer Beziehung. Plut. Mus. 29. Nur die allerfrüheste Zeit hat den Gesang mit unisonen Tönen (*πρόσχορδα*) begleitet; Archilochus, vermuthlich aber schon Terpander begleitete den Gesang mit divergirenden Tönen des Instrumentes. Plut. Mus. 28. So war die Musik also mindestens eine zweistimmige. Die Polyphonie der Begleitung wurde durch Lasus zu einer wenigstens für die chorische Poesie geltenden Kunstform erhoben: auf einen Ton des Gesanges kamen gleichzeitig mehrere durch ihre Höhe von einander verschiedene Töne der begleitenden *αὐλοί*. In Beziehung auf die Metrik heisst es von Lasus bei Plut. Mus. 29: *εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς*. Der Ausdruck bietet im Einzelnen immerhin noch einige Schwierigkeit des Verständnisses, aber soviel steht

Digitized by Google

fest, dass Lasus neue rhythmische Formen eingeführt hat, welche von da an besonders in der Dithyrambenpoesie Geltung erhielten. Neue rhythmische γένη und εἴδη können durch Lasus nicht eingeführt sein; die dochmischen Bildungen sind zwar ein etwa erst in der Zeit des Lasus auftretendes neues rhythmisches εἶδος, aber sie sind auf die Tragödie beschränkt und haben weder im Dithyrambus noch sonst in der lyrischen Chorpoesie eine Stelle. Eine Umgestaltung aber und zwar eine bedeutende Umgestaltung ist wenigstens einer der bisher bestehenden rhythmischen Formen zu Theil geworden: die logaödischen Bildungen zeigen nämlich von der Zeit des Lasus an, gegenüber den Logaöden der Lesbier, des Alkman und Stesichorus, eine reiche Formfülle, welche durch die jetzt eintretende Freiheit der Auflösung, durch wechselnde Stellung der daktylischen Takte innerhalb des logaödischen Kolons und durch Verbindung mit iambischen und trochäischen Glieder hervorgerufen wird. Wir werden um so mehr Grund haben, in Lasus den Urheber dieser Freiheiten logaödischer Bildungen zu erblicken, als wir dieselben auch in den von ihm uns überkommenen kurzen Fragmenten nachweisen können.

So wird denn nun von jetzt an das logaödische Metrum ein vorwaltendes Mass der lyrischen Chorstrophen. Nur ein einziges noch steht ihm hier gleichberechtigt zur Seite, das von Stesichorus für die Chorlyrik eingeführte daktylo-epitritische Metrum. Bei Simonides walten die Logaöden vor, bei Bakchylides die Daktylo-Epitriten, bei Pindar, der für uns bei dem Untergange der übrigen lyrischen Litteratur die Hauptquelle für die Metrik der chorischen Lyrik wird, stehen wenigstens in den Epinikien die logaödischen und daktylo-epitritischen Gedichte der numerischen Vertretung nach einander coordinirt. Nur ein einziges Mal kommt in seinen 44 Epinikien eine päonische Ode vor, Olymp. 2, nur ein einziges Mal eine dem Archilocheischen Stile sich annähernde Daktylo-Trochäen-Bildung mit schliessendem Ithyphallicus, Olymp. 5. Dasjenige, was dem Pindar, gegenüber dem Simonides und Bakchylides, in metrischer Beziehung eigenthümlich ist, hat die specielle Metrik bei Gelegenheit der Besprechung der daktylo-epitritischen und logaödischen Strophen näher nachzuweisen; im Allgemeinen aber herrscht für die sämmtlichen Lyriker aus der Zeit der Perserkriege ein und dieselbe Norm der Bildung und auf den Ruhm eines genialen Neubildners metrischer Formen, wie er unbedingt den älteren Tragikern Aeschylus und Phry-

Digitized by Google

nichus vindicirt werden muss, kann Pindar keinen Anspruch machen. In der strophischen Anordnung hält er, wenigstens der Regel nach, die trichotomische Gliederung des Stesichorus fest; nur wenige Oden haben die ältere monostrophische Form. Für die Gruppirung des Inhaltes wendet Pindar die durch Terpander aufgekommene Gliederung an, welche den Haupttheil in die Mitte des ganzen Gedichtes verlegt und die denselben umgebenden Theile dem Inhalte nach gleichmässig einander entsprechen lässt. Vermuthlich war auch diese Terpandrische Gliederung durch Stesichorus in die chorische Lyrik eingeführt. Und so sind auch die metrischen Strophengattungen, deren sich Pindar bedient, nicht sein eigen: die Daktylo-Epitriten gehen auf Stesichorus, die Logaöden auf Lasus zurück. Doch ist dieser Mangel an Originalität rhythmischer Bildung kein Vorwurf für Pindar, so wenig wie die Sophokleische Poesie durch die verhältnissmässig geringe Zahl verschiedener rhythmischer Formen beeinträchtigt wird. Und für uns Modernen, denen aus der chorischen Lyrik nur die Pindarischen Epinikien überkommen sind, ist und bleibt Pindar schlechterdings die Grundlage für die metrische Forschung. In der Tragödie respondiren niemals mehr als nur jedesmal zwei Strophen antistrophisch mit einander, in den Pindarischen Gedichten eine weit grössere Zahl, und eben deshalb lassen sich hauptsächlich nur aus Pindar mit Sicherheit die *μεγέθη* der einzelnen Verse bestimmen. Schwieriger aber ist es, namentlich in Pindars logaödischen Strophen, die Verse in die einzelnen rhythmischen *κῶλα* zu zerlegen. Es ist dies eine Aufgabe, deren richtige Lösung einen ausserordentlich grossen Fortschritt in der Disciplin der antiken Metrik bezeichnen würde. Vor allem muss man hierbei sich aller alten Vorurtheile entschlagen und den viel vertretenen Gedanken aufgeben, als ob gerade die Länge des Pindarischen Verses etwas so sehr bedeutungsvolles sei, — dass gerade hierdurch der Ernst und die Würde der chorischen Lyrik bedingt würde. Wäre dies der Fall, so müssten die ungleich längeren Hypermetra, in denen Aristophanes den Kleon und Allantopoles ihr gemeines Zungengefecht auskämpfen lässt, den langen Pindarischen Vers an Würde noch weit überragen. Die Vereinigung von Kola zu längeren oder kürzeren Versen wird zunächst nur durch die Melodie und deren Gliederung nach Vorder- und Nachsatz bedingt und wir können nicht umhin, nachdrücklich auf das zurückzuweisen, was im ersten

Digitized by Google

Bande zu Anfang der Rhythmik über Vers- und Periodenbildung gesagt ist.

Auch vom Zusammenhange der Pindarischen Metra mit den Tonarten, in welchen die Strophen gesungen wurden, hat man sich durchaus falsche Vorstellungen gemacht. Die mit möglichst viel Spondeen beschwerten Daktylo-Epitriten hat man dorische, die Logaöden äolische und wieder andere lydische oder gar lokrische Strophen genannt. Wem blos das Wort äolische und dorische Tonart genügt, um damit, ohne auch nur den Versuch zu machen, das Wesen dieser Tonarten zu erforschen, überschwängliche Vorstellungen zu verbinden und diese in den Metren wieder zu erblicken, bei dem ist allerdings dem freien Phantasiren der Subjectivität ein schrankenloser Spielraum gegeben, und wo die Begriffe fehlen, da stellt das leere Wort von selbst sich ein. Aber welchen Zusammenhang wird man zwischen Tonart und metrischer Strophenbildung finden können, wenn man weiss, dass die *Αἰολιστί* nichts anderes ist als ein im Aufsteigen und Absteigen identisches Moll, und dass die *Δωριστί* nur darin von der *Αἰολιστί* abweicht, dass die Melodie nicht in der Prime, sondern in der Quinte schliesst? Was hat dieser Quintenschluss mit Daktylo-Epitriten gemeinsames? Die specielle Metrik wird den unumstösslichen Nachweis geben, dass diese Daktylo-Epitriten je nach der poetischen Gattung, der sie angehörten, geradezu in jeder der griechischen Tonarten gesungen werden konnten.

Was unserem rhythmischen Gefühle wohl immer fremdartig bleiben wird, ist der sich bei Pindar findende Mangel von Uebereinstimmung zwischen den Abschnitten des Rhythmus und des Gedankens. Wir nennen unsere modernen Gedichte nur dann fliessend, wenn möglichst häufig an das Ende eines Verses ein Satzende fällt und wenn ein aus mehreren Gliedern bestehender Vers, z. B. ein trochäischer Tetrameter, auch in der Grenzscheide der beiden Reihen ausser der metrischen Cäsur gleichsam eine Cäsur des Gedankens zeigt. Die tragischen Strophen tragen dieser unserer modernen Forderung ungleich mehr Rechnung als Pindar, dem die Responsion zwischen rhythmischen und Satzgliedern ganz und gar gleichgültig ist und der auch die Kola ein und desselben Verses fast niemals durch eine beabsichtigte Cäsur von einander sondert. Nicht einmal das Ende einer Strophe fällt bei Pindar ausnahmslos mit einem Satzende zusammen. Auch

Digitized by Google

dies ist dem Pindar nicht eigenthümlich; die Fragmente von Alcäus' und Sappho's Dichtungen und ihre Nachbildungen bei den Römern zeigen vielfach die nämliche Erscheinung. Aber nichts desto weniger bleibt es uns unbegreiflich, weshalb gerade die griechischen Lyriker, wir können sagen allein unter den Dichtern aller Völker und aller Zeiten, die Congruenz zwischen rhythmischem und Gedankenschluss gestört haben.

§ 31.

Die stichische und strophische Composition der dramatischen Dichtungen.

Die historischen Elemente der dramatischen Poesie sind dieselben, welche der Iambographie des Archilochus als Voraussetzung dienen, die volksthümlichen Chorlieder an den dionysischen Festen verbunden mit monodischen Vorträgen des aus der Mitte des Chors hervortretenden Koryphäos. Nicht blos bei den Ioniern, sondern auch bei den Dorern (hauptsächlich in Sicilien) und bei den Attikern bestand dies alte volksthümliche Institut dionysischer Poesie, und überall waren schon in früher Zeit die dafür gebrauchten Metra wenigstens der Hauptsache nach dieselben: iambische Trimeter, trochäische, iambische und anapästische Tetrameter und die sich an diese anschliessenden trochäischen, iambischen und anapästischen Hypermetra. Freilich konnte die Verschiedenheit der Stämme und ihrer Dialekte auch für die Form der Poesie nicht ohne Einfluss bleiben. Dahin müssen wir in metrischer Beziehung namentlich die verschiedene Art der Quantität rechnen, welche wir im Trimeter, Tetrameter u. s. w. des Archilochus, der sicilischen Komödie und des attischen Dramas finden. In Beziehung auf die durch zwei Consonanten hervorgebrachte rhythmische Verstärkung einer kurzen Silbe zeigt der Vers des Archilochus und der ihm nachfolgenden Iambographen dieselbe Weichheit des ionischen Dialektes, die uns schon im Homerischen Hexameter entgegentritt: blos eine Muta mit folgendem ρ oder folgendem λ vermag einen vorausgehenden Vocal in seiner grammatischen Kürze zu wahren, jede andere Consonantencombination macht die grammatische Kürze zu einer rhythmischen Länge. In der attischen Komödie und auch in den der gewöhnlichen Umgangssprache der Attiker sich annähernden Trimetern der attischen Tragödie hat die Combination von muta cum liquida auf die Umgestaltung einer

Digitized by Google

grammatischen Kürze zur rhythmischen Länge einen weit geringern Einfluss — der attische Dialekt nimmt an der Ueberwindung zweier Consonanten nicht den Anstoss wie der ionische. Und wiederum anders gestaltet sich das rhythmische Silbengesetz im Trimeter und Tetrameter des Epicharmus. Vgl. Cap. II.

Diese Verschiedenheit prosodischer Verhältnisse ist ein sicherer Beweis, dass weder das sicilische noch attische Drama die Gesetze für die Bildung des dialogischen Verses den Trimetern und Tetrametern der Iambographen entlehnt hat; wir müssen annehmen, dass diese Versarten schon in früher Zeit ein Gemeingut aller griechischen Stämme waren, und dass schon vor der Zeit des Archilochus sowohl bei Dorern wie bei Attikern die alterthümliche Poesie der Dionysosfeste sich jener Metra in der später bei Dorern und Attikern sich zeigenden prosodischen Eigenthümlichkeiten bediente.

Die ältere attische Komödie hat trotz der Mannigfaltigkeit der Metra, wie sie uns bei Aristophanes gegenübertritt, dennoch jenes oben bezeichnete metrische Gebiet, welches die iambischen Trimeter und die trochäischen, iambischen und anapästischen Tetrameter und Hypermetra begreift, in der Wesenheit der rhythmischen Bildungsform nicht allzuweit überschritten. Nehmen wir diejenigen Metra des Aristophanes aus, in welcher diesen einen Tragiker oder chorischen Lyriker parodirt, so lassen sich seine sämmtlichen trochäischen, iambischen und anapästischen Chormetra unmittelbar auf die in demselben metrischen Geschlechte gehaltenen Tetrameter und Hypermeter zurückführen. Ausser diesen werden nur zwei metrische Gattungen mit Vorliebe von Aristophanes für den komischen Chor verwandt, einmal die päonischen Metra und andererseits leichte logaödische Bildungen, insbesondere Glyconeen und logaödische Prosodiaca. Ob wir auch hierin annehmen müssen, dass diese Metra schon vor der Entwickelung der alten dionysischen Volksgesänge zur Komödie ein altes Eigenthum der Attiker waren, oder ob hier Aristophanes und seine Vorgänger mit Bewusstsein auf die metrischen Bildungen der hyporchematischen und erotischen Lyriker recurrirt haben, muss dahin gestellt bleiben.

Die Tragödie tritt als eine fest entwickelte Kunstform in Attika fast ein Jahrhundert früher als die Komödie auf, dennoch hat sie die volksthümlichen Metra der alten Dionysosfeste weniger streng festgehalten als die Komödie. Iambische Tetrametra,

Digitized by Google

Hypermetra und anapästische Tetrametra hat sie ganz und gar aufgegeben; sie hat von den Metra jener alten volksmässigen Poesie, der sie selber entstammt, nur die iambischen Trimetra, die trochäischen Tetrametra und die anapästischen Hypermetra festgehalten, neben ihnen aber eine so grosse Anzahl anderer metrischer Formen sich zu eigen gemacht, wie wir sie niemals bei einem und demselben Lyriker wiederfinden. Für die Metra des tragischen Chores mussten die bereits ausgebildeten Formen des mit der Tragödie aus derselben Quelle hervorgehenden Dithyrambus eine von selbst sich darbietende Fundgrube gewähren, und wir werden wohl insbesondere die mannigfaltigen logaödischen Bildungen der tragischen Chorstrophen hierauf zurückführen dürfen. Leider sind uns die logaödischen Bildungen des Dithyrambus zu wenig bekannt: es lässt sich nicht entscheiden, wie viel einerseits bei den Aeschyleischen, andererseits bei den Sophokleischen und Euripideischen Logaöden, die unter einander die merklichste Verschiedenheit zeigen, aus der Lyrik entlehnt, und was auf Rechnung der Individualität des einzelnen tragischen Dichters zu setzen ist.

Neben den logaödischen Chormetren nehmen in der Tragödie des Aeschylus die trochäischen und iambischen Strophen eine hervorragende Stellung ein. Von den trochäischen und iambischen Strophen des Aristophanes sind sie dem Bildungsprincip nach durchaus verschieden. Die dort so häufige Irrationalität der schwachen Takttheile ist fast gänzlich vermieden, dagegen tritt katalektische Bildung im Aus- und Inlaut der Reihe in einem solchen Grade hervor, dass wir in keinem anderen Metrum der Griechen etwas ähnliches wiederfinden. Wir haben wohl Grund, darin eine eigenthümliche Erfindung des Aeschylus oder auch wohl des ältern Phrynichus zu erblicken. Noch ein anderes Metrum muss als ein individueller Rhythmus der Tragödie gelten; dies sind die Dochmien, die wir vor Aeschylus nirgends antreffen, — die wenigen Verse des Pindar, in denen man wenigstens einen Ansatz zu dochmischer Bildung erblickt hat, gestatten auch eine andere metrische Auffassung.

Ausserdem zeigen sich in der Tragödie auch noch ionische, daktylische und daktylo-epitritische Bildungen. Die letzteren kommen, wenn wir von dem Aeschyleischen Prometheus absehen, nur bei Sophokles und Euripides vor, und dürfen mit Sicherheit als eine Entlehnung aus der Lyrik aufgefasst werden. Dasselbe

Digitized by Google

gilt auch von den bei Aeschylus noch mehr als bei seinen Nachfolgern beliebten daktylischen Chorstrophen, welche aus der Lyrik des Stesichorus entlehnt sind. Die Ionici bei Aeschylus sind ebenfalls häufiger als bei den Späteren und dürfen vielleicht darauf Anspruch machen, dass sie schon seit alter Zeit den dionysischen Volksgesängen angehören.

Hiermit sind die in den tragischen Chorstrophen vorkommenden metrischen Formen abgeschlossen, denn die nur einmal bei Aeschylus in den Hiketiden 418 ff. vorkommenden päonischen Strophen können wir gegenüber den so reich vertretenen logaödischen, dochmischen, iambischen und trochäischen Bildungen nicht in Anschlag bringen. Die chorische Lyrik zeigt ganz entschieden einen mit der Zeit fortschreitenden immer grösser werdenden Kreis metrischer Formen, in den Chören der Tragödie ist dies umgekehrt. Sophokles enthält sich der bei Aeschylus so häufigen trochäischen Bildung ganz und gar, und auch die iambischen Strophen des Aeschylus kommen bei ihm nur drei oder vier Mal vor. Nicht viel anders verhält es sich hier bei Euripides: wir dürfen wohl sagen, dass sich die Technik der Sophokleischen und Euripideischen Chorstrophen vorwiegend nur im logaödischen und dochmischen Mass bewegt. Anders aber gestaltet sich das Verhältniss für die tragischen Monodien und die mit diesen zusammenhängenden *θρῆνοι*. Bis auf den Prometheus sind der Aeschyleischen Tragödie die Monodien ganz und gar unbekannt, und auch bei Sophokles und Euripides treten sie erst im letzten Decennium des peloponnesischen Krieges auf. Wir haben darin eine Concession zu erblicken, welche die Tragiker seit dieser Zeit den überall so beliebten Nomoi des Phrynis und seiner Nachfolger machten, und wir dürfen annehmen, dass auch die in diesen tragischen Monodien vorkommenden Metra ebenso wie die hier übliche alloiostrophische Bildung den Nomoi der spätern Lyriker entlehnt sind. Aristot. probl. 19, 15.

Der eigentliche Schwerpunkt der tragischen Rhythmopöie beruht nicht auf diesen erst später hinzukommenden Monodien, die ohnehin ihrem poetischen Gehalte nach ziemlich untergeordnet sind, sondern auf den Chorliedern, und mit Rücksicht auf diese ist die rhythmische Kunst des Aeschylus entschieden höher zu stellen als die seiner beiden Nachfolger. Das erkannte auch schon das Alterthum; so referirt Plutarch Mus. 21 aus einer Schrift des Aristoxenus: *τῇ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλίᾳ*

Digitized by Google

οὔσῃ ποικιλωτέρᾳ ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλώτερα ἦν. Durch die Aristotelischen Problemata 19, 4 erfahren wir, dass auch Phrynichus in Beziehung auf Mannigfaltigkeit in der Rhythmopöie auf dem Standpunkte des Aeschylus gestanden haben muss, und wenn Aristoph. Vesp. 220 von

ἀρχαῖα μελισιδωνοφρυνιχήματα

spricht, so ist die Anerkennung, die damit den Chorstrophen der Phrynichischen Tragödie gezollt ist, sicherlich ernst gemeint und darf nicht, wie man gemeint hat, als Ironie gefasst werden. Aristoxenus (bei Plut. de mus.) nennt von tragischen Meistern niemals den Sophokles und Euripides, sondern nur den Phrynichus und Aeschylus: von ihnen sagt er, sie seien φιλόρρυθμοι; und sie und ihre Zeitgenossen sind es, welche Aristoxenus der σκηνικὴ μουσική der spätern Zeit, d. i. der den skenischen Monodien eine besondere Vorliebe zuwendenden Tragödie des Sophokles und Euripides entgegensetzt. Aristoxenus denkt hier nicht an den Inhalt, sondern an die rhythmische Form der Poesie, und auch wir Modernen können nicht umhin, dem Aristoxenus völlig beizustimmen, wenn er, was rhythmische Formfülle anbetrifft, den Aeschylus höher als Sophokles und Euripides stellt.

So viel hier im Allgemeinen von den metrischen Bildungsarten des Dramas, dessen näherer Besprechung der grössere Theil der speciellen Metrik gewidmet ist. Es bleibt uns hier nur eine kurze Auseinandersetzung der mit den metrischen Formen im nächsten Zusammenhange stehenden einzelnen Partien der Tragödie und Komödie übrig. Nach der ausführlichen Erörterung, welche dieser Gegenstand in meiner Schrift über Aeschylus erhalten hat, wird es hinreichen, wenn ich unter Verweisung auf jene Arbeit mich hier auf eine gedrängte Uebersicht beschränke.

Horat. art. poet. 189 stellt für das Drama eine gewiss nicht von ihm zuerst ausgesprochene Forderung auf:

> Neve minor neu sit quinto productior actu
> fabula quae posci vult et spectata reponi.

Damit ist allerdings gesagt, dass es Dramen gab, welche mehr oder weniger als fünf Acte enthielten, aber das normale, gleichsam legitime Mass eines Dramas wird hier auf fünf Acte angesetzt. Die Gliederung nach fünf Acten ist nun aber keineswegs erst

Digitized by Google

innerhalb des römischen Dramas aufgekommen, sie gehört vielmehr wesentlich der Oekonomie des griechischen Dramas an und hat in der historischen Entstehung derselben ihre eigentliche Berechtigung.

Nicht eine Verdeckung der Bühne durch den Vorhang war es, was das Drama in Acte sonderte, sondern der Gesang des gewöhnlich in der Orchestra, bisweilen aber auch auf der Scene befindlichen tragischen Chores. Wie Aeschylus bei seiner dramatischen Aufführung immer vier mit einander zusammenhängende Dramen darstellt, so kommen bei ihm in jedem einzelnen Drama vier Hauptchorlieder vor. Durch diese vier Chorlieder werden drei Acte oder drei Epeisodien von einander gesondert; dem ersten Chorliede pflegt ein Prologos voranzugehen, dem letzten eine Exodos zu folgen; rechnen wir diese den Chorliedern vorausgehenden und nachfolgenden Theile den drei Epeisodien als ersten und letzten Act hinzu, so ergeben sich damit die von Horaz für das Drama verlangten fünf Acte.

Diese auf der Vierheit der Chorlieder beruhende Gliederung des Dramas ist von Aeschylus überall gewahrt, aber sie ist ihm keineswegs eigenthümlich. Auch die Komödie des Aristophanes hat sich dieser Oekonomie angeschlossen; die Acharner haben vier, der Frieden hat nur drei Hauptchorlieder, jenes Stück ist „quinto actu productior", dieses „quinto actu minor"; alle übrigen Aristophaneischen Stücke kommen mit den Aeschyleischen in der Anzahl der Chorika überein. Auch Sophokles und Euripides sind ebenfalls in den bei weitem meisten ihrer Dramen der Aeschyleischen Norm gefolgt (bei Sophokles hat blos die Antigone fünf Chorika und somit sechs Acte, der Philoktet hat nur drei Chorika und somit nur vier Acte). Unter den Berichten der Alten, welche uns über die einzelnen *μέρη τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας* nähere Auskunft geben, hat derjenige am meisten Werth, der uns aus der fragmentarisch erhaltenen Schrift des Aristoteles *περὶ ποιητικῆς* darüber vorliegt (Arist. poet. 12 und proleg. Aristophan. p. XLIV Bergk). Vier *μέρη* sind es, die hiernach allen Dramen der Tragödie, der Komödie, dem Satyrdrama gemeinsam ist: Der Prologos, die Epeisodia, die Exodos und das Chorikon. Unter Chorikon (auch *χοροῦ μέλος* genannt) versteht Aristoteles keineswegs eine jede vom Chore oder Chorführer vorgetragene Partie: es gibt vielmehr auch Chorpartien innerhalb eines Epeisodions, welche nicht als besondere *μέρη τοῦ δράματος* angesehen werden,

Digitized by Google

sondern eben nur ein Bestandtheil des Epeisodions sind. Zu einem solchen Chorikon, welches auf den Namen eines besondern μέρος Ansprüche machen kann, gehört es, dass es ein μέγεθος ἱκανόν hat, d. h. ein grösseres in sich abgeschlossenes und für sich verständliches Ganze bildet. Solcher Chorika kommen der Regel nach, wie schon oben bemerkt, dem griechischen Drama vier zu; das erste davon heisst nach Aristoteles πάροδος oder auch wohl εἴσοδος, die drei übrigen führen in der Tragödie den Namen στάσιμα. Beide Namen stammen ebenso wie alle übrigen für die μέρη τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας gebrauchten termini technici aus der ältern Zeit der dramatischen Kunst, ja, sie haben sich vielleicht schon zu jener Zeit geltend gemacht, in welcher man statt der kunstmässigen Dramen nur jene volksmässigen Dionysoslieder hatte, die erst in ihrer weitern Entwickelung zum Drama führten. Damals gab es, wie in den ältern Stücken des Aeschylus (Pers. und Hiket.) noch keinen Prolog. Die Aufführung begann mit dem ersten Auftreten des Chores, und dies ist eben die πάροδος oder εἴσοδος χοροῦ. Nach dem ersten Chorliede trat in der ältern Tragödie noch ein Schauspieler hinzu, der mit dem Koryphäus einen Dialog hielt. Dieser Partie kam der Name „ἐπείσοδος", d. i. ein zum Auftreten des Chores hinzukommendes Auftreten des Agonisten zu und das ganze darauf folgende Meros hiess ἐπεισόδιον (scil. μέρος). Nach dem Ende desselben mit der Entfernung des Schauspielers von der Bühne begann der Chor ein zweites Lied, er hatte hier bereits seinen Platz, seine στάσις, eingenommen; deshalb erhielt das zweite Chorikon den Namen στάσιμον (μέρος). Ebenso erfolgte mit dem Abschlusse dieser Partie eine zweite Epeisodos des Agonisten; dann wieder ein zweites Stasimon des Chores; dann in gleicher Weise eine dritte Epeisodos und ein drittes Stasimon und mit dem Ende des letztern, welches zugleich das letzte Chorlied ausmachte, begann der mit der ἔξοδος χοροῦ endende Schlusstheil des ganzen Stückes. Wie die vorausgehenden Partien von dem Herbeikommen des Chores oder Schauspielers oder dem Stehenbleiben des Chores ihre Bezeichnung erhalten hatten, so wurde diesem fünften und letzten Theile des Dramas vom Fortgehen des Chores der Name Exodos zu Theil. In Bezug auf die metrische Composition der einzelnen Theile gelten folgende Normen.

Digitized by Google

Parodos.

Parodos heisst sowohl in der Tragödie wie in der Komödie der erste Vortrag des Chores mit Einschluss der anapästischen Hypermetra, die (in einigen Tragödien) der ersten Strophe desselben unmittelbar vorausgehen. Diese Definition gilt für alle uns erhaltenen Dramen und beruht auf den Angaben der älteren Schriftsteller wie Aristoteles und Plutarch, so wie auch der meisten späteren Scholien: alle anderen Definitionen enthalten höchstens nur einen Theil des Richtigen, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird.

1. Dass die Parodos zunächst ein Vortrag des Gesammtchores sei, „χοροῦ", sagt Aristoteles ausdrücklich, und wir können daher die Wechselgesänge zwischen Koryphäus oder einzelnen Choreuten und Bühnenpersonen nicht als Parodoi ansehen: finden solche μέλη statt, ehe ein gemeinschaftliches Chorlied gesungen ist, so haben wir die Parodos nicht beim ersten Auftreten des Chores, sondern im weiteren Verlaufe des Dramas zu suchen. Dies gilt z. B. vom Oedipus Coloneus, wo die Parodos nicht etwa v. 117 ὅρα, τίς ἄρ' ἦν; ποῦ ναίει; sondern nach Plutarchs ausdrücklichem Zeugnisse v. 668 εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας beginnt*). Wenn daher Spätere die Parodos als den Gesang des einziehenden Chores definiren, so kann dies wenigstens keine allgemeine Gültigkeit haben. Schol. Phoen. 202. Euclides bei Tzetzes in Cramer Anecd. Oxon. 3 p. 344, 12; 346, 16; Cramer Anecd. Par. 1 p. 19.

2. Gehen dem ersten Gesange des Gesammtchores anapästische Hypermetra unmittelbar vorher, so werden auch diese zur Parodos gerechnet; so in den Supplices des Aeschylus v. 1, in den Persern 1, im Agamemnon 140 und Aiax 134, ein Gleiches muss von den iambischen Tetrametern und den darauf folgenden lyrischen Versen vor dem ersten Chorgesange in den Wespen 230 angenommen werden. Dies widerspricht zwar scheinbar den Worten des Aristoteles, denn die Anapästen werden nicht vom Chore, sondern von dem Koryphäus vorgetragen, aber

*) Plut. an seni sit ger. respubl. 3. Solche Partien wie Oed. Col. 117 sind amöbäisch gesungene Monodien, keine Chorika. Dagegen sind μέλη, welche unter die beiden Halbchöre des Chores vertheilt sind, immerhin Chorgesänge — ein „erster Vortrag des Chores" kann daher auch im Wechsel der Halbchöre gesungen werden, er bleibt immerhin ein Chorikon.

Digitized by Google

es folgt aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle: *χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ* (wahrscheinlich *ὅλη τοῦ χοροῦ*), *στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου*: Aristoteles gibt dem Stasimon, gegenüber der Parodos, die negative Bestimmung, dass es keine Anapästen enthalte und hiermit ist indirect gesagt, dass die Anapästen von der Parodos nicht ausgeschlossen werden sollten. Ausdrücklich bezeugen dies zwei Stellen des Hephaestion*), in welchen es heisst, dass die anapästischen Systeme vorzugsweise in der Parodos gebräuchlich wären. Aus der Ausschliessung der Trochäen vom Stasimon geht hervor, dass in der Parodos anstatt Anapästen auch Trochäen d. h. trochäische Tetrameter vorgekommen sein müssen: sie sind zwar in den erhaltenen Dramen wenigstens nicht als Einzugstrochäen nachzuweisen, aber ein Scholion zu den Acharnern 204 enthält in der That die Angabe, dass sowohl in der Tragödie wie in der Komödie der Chor mit Trochäen aufzutreten pflegte, wenn er im eiligen Laufe hereinkam. Den trochäischen Tetrametern stehen die von dem Scholiasten als Parodos bezeichneten iambischen Tetrameter analog, mit welchen in den Wespen der Chor seinen Einzug hält: sie werden von dem Chorführer vorgetragen, gehen im weiteren Verlaufe in das lyrischere Euripideion Tessareskaidekasyllabon (den dikatalektischen Tetrameter) über und müssen wie dieser gesungen sein. Wir können aus diesem Einzugsliede auf den Vortrag der Anapästen einen sicheren Schluss machen: auch diese wurden nicht etwa blos declamirt, sondern gesungen, oder wenigstens melodramatisch unter Instrumentalbegleitung vorgetragen — und zwar nicht vom ganzen Chore, sondern immer nur von einem Einzelnen, wahrscheinlich dem Koryphäus; während ihres Vortrags hielt der Chor seinen Einzug in die Orchestra und nahm seine Stellung für den Tanz ein, mit dem er das unmittelbar auf die Anapästen folgende Gesammtchorlied begleitete. Die anapästische Monodie bildet gleichsam die erste Einleitung des Chorliedes, beide machen auch dem Inhalte nach ein zusammengehörendes Ganze aus und werden deshalb zusammen unter dem Namen Parodos begriffen. In den späteren Stücken, namentlich bei Sophokles und Euripides, fehlen die Anapästen, der Chor hält schweigend seinen Einzug: hier bezeichnet Parodos blos das eigentliche Chorlied, eine Be-

*) Heph. p. 71. 76 *ἀναπαιστικά, ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει.*

Digitized by Google

deutung, die auch Aristoteles hauptsächlich im Auge hat, ohne aber, wie wir bereits bemerkten, die Anapästen auszuschliessen. Blosse Einzugsanapästen ohne ein folgendes Chorlied sind nie von den Alten Parodos genannt worden, und wir dürfen daher auch nicht die Choranapästen im Anfange der Hecuba mit diesem Namen bezeichnen. Die Widersprüche späterer Scholiasten sind ohne Bedeutung, da sie lediglich von einer willkürlichen Etymologie der Wörter Parodos und Stasimon ausgehen. Am allerwenigsten aber berechtigt die Stelle des Aristoteles, die Parodos blos von den Einzugsanapästen zu verstehen, wie Fritzsche ad Aristoph. Ran. p. 387 meint, der den Sinn jener Stelle folgendermassen angibt: Parodos ist der erste Vortrag des Chors und zwar eine blosse Recitation, kein Gesang, aus blossen Anapästen und Trochäen bestehend. Fritzsche betonte das Wort λέξις und sieht darin einen besonderen Gegensatz zu dem von dem Stasimon gebrauchten μέλος. Aber λέξις heisst im Allgemeinen Vortrag, und kann sowohl Recitation als Melos bezeichnen; aus der Aristotelischen Definition des ἐπεισόδιον aber ergibt sich auf das bestimmteste, dass Aristoteles nicht blos das στάσιμον, sondern auch die Parodos zu den μέλη χοροῦ rechnet.

3. Die Parodos ist, wie sich gezeigt hat, in ihrer ältesten mit dem Namen zusammenhängenden Form die Verbindung von einem Chorliede mit einem monodischen Vortrage und stand hierdurch zu den ferneren Chorliedern des Dramas, den Stasima, in einem festen äusserlichen Gegensatze, da die letzteren, der Aristotelischen Definition zufolge, der Anapästen entbehren. Als in der weiteren Entwickelung des Dramas der Dialog ausgedehnt und die Chorpartien auf einen geringeren Umfang beschränkt wurden, da verschwanden die Eingangsanapästen und die Parodos begann gleich mit dem eigentlichen Chorgesange, aber sie erschien auch jetzt noch in einer Form, die ihr ebenfalls einen von dem Stasimon verschiedenen Charakter verlieh. a) Anapästische Perioden (Hypermetra) bald in strengerer, bald in freierer Form, von dem Chorführer oder den Führern der Halbchöre gesungen, treten zwischen die einzelnen Strophen. So:

Antigon. 100. στρ. α′, Anap., ἀντ. α′, Anap., στρ. β′, Anap., ἀντ. β′, Anap.

Digitized by Google

Alcest. 77. Anap., στρ. α'. Anap., ἀντ. α'. Anap.
Halbchöre und deren Führer.
στρ. β'. ἀντ. β'. Anap.
Chor und Chorführer.

Hierher sind auch die komischen Parodoi der Acharner 204, Lysistrata 254, Ran. 324 zu rechnen, wo die Chorstrophen von trochäischen, iambischen, anapästischen Tetrametra des Chorführers unterbrochen werden.

b) Statt von den Chorführern in der Orchestra können die Anapästen auch von den Schauspielern ἀπὸ σκηνῆς gesungen werden. So schon in der Parodos des Prometheus v. 128, die auch von dem Scholiasten als solche angesehen wird: auf jede Strophe des Chors folgt je ein System des Prometheus:

στρ. α'. Anap. ἀντ. α'. Anap. στρ. β'. Anap. ἀντ. β'. Anap.

Philokt. v. 135: nach der ersten, zweiten und vierten Strophe ein System des Neoptolemus, das zweite von einem Dimetron des Chorführers, στρ. ἀντ. γ' von Neoptolemus unterbrochen:

στρ. α'. Anap. ἀντ. α'. Anap. στρ. β'. ἀντ. β'. Anap. στρ. γ'. ἀντ. γ'.

Hierher ist wahrscheinlich auch Ajax v. 136 zu rechnen:

Anap. στρ. α'. ἀντ. α'. ἐπῳδ. Anap. (Tekmessa), Anap. (Ch.), Anap. (T.), στρ. β'. Anap. (T.), ἀντ. β'. Anap. (T.).

Medea v. 96: Anapästen der Medea und der Trophos, προῳδός und ἐπῳδός der Chorführerin.

προῳδ. Anap. στρ. Anap. ἀντ. Anap. ἐπῳδ.

Die Proodos steht hier an der Stelle der Einzugsanapästen, nur durch die mehr melische Form des Metrums verschieden.

c) An die Stelle der von den Bühnenpersonen gesungenen Anapästen treten lyrische Strophen und Antistrophen, die Parodos erhält dadurch völlig die Form eines Kommos. Den Anfang dieser Bildung zeigt die Parodos des Philoktet στρ. ἀντ. γ'. Hierher gehört:

Soph. Electr. 121.

στρ. α'. ἀντ. α'. στρ. β'. ἀντ. β'. στρ. γ'. ἀντ. γ'. ἐπῳδ.
Ch. Elect. Ch. E. Ch. E. Ch. E. Ch. E. Ch. E. Ch. E.

Eurip. Electr. 166, nach einer vorausgehenden Monodie der Electra 112—165.

στρ. ἀντ.
Ch. E. Ch. E.

Digitized by Google

Helen. v. 167, nach einer kurzen monodischen Proodos (164—166) und mit nachfolgender Epodos der Helena:

στρ. α′ (Hel.). ἀντ. α′ (Ch.). στρ. β′ (Hel.). ἀντ. β′ (Ch.).

Troad. v. 153, στρ. α′, ἀντ. α′, στρ. β′, ἀντ. β′, die beiden ersten im monodischen Wechsel zwischen Hekabe und den Führerinnen der Halbchöre, den Eingangsanapästen auch in der Form sich annähernd, im Wechsel der Personen mit dem Einzugsliede der Wespen zu vergleichen.

Dass diese lyrischen Partien trotz ihrer kommatischen Form wirkliche Parodoi sind, geht aus den Angaben der Alten unwiderleglich hervor. So wird die Stelle der Euripideischen Electra von Plutarch, die Stelle des Prometheus und der Sophokleischen Electra von dem Scholiasten als Parodos bezeichnet. Daraus ergibt sich auch die Unrichtigkeit der Ansicht, dass an diesen Stellen von Seiten des Chores nur monodischer Gesang stattfände; wir müssen vielmehr die Behauptung aufstellen: weil diese Stellen, wie die Alten bezeugen, Parodoi sind, so folgt daraus, dass hier neben den Monodien ἀπὸ σκηνῆς und einzelner Choreuten auch ein wirklicher Chorgesang stattfindet, denn die Parodos kann niemals blos monodische Partien begreifen.

Aus der Komödie gehören unter die mit b) und c) bezeichneten Kategorien die Parodoi der Ritter 247, des Friedens 301 (beide aus trochäischen Tetrametern und einem trochäischen Hypermetron bestehend, ohne eine antistrophische Partie), der Wolken 269, Vögel 310, Thesmophoriazusen 655, Frösche 324, Plutus 253.

Diese kommatischen Formen der Parodos können nicht befremden, denn sie ergeben sich alle als natürliche Fortbildungen des ursprünglichen Principes. Bei Aeschylus ist die Parodos eine Verbindung von Chorlied und vorausgehenden Anapästen, die monodisch vom Chorführer vorgetragen werden, aber durch die immer mehr sich geltend machende Forderung nach mannigfaltigerer dramatischer Action und Lebendigkeit wird diese einfache Form zu neuen Gestaltungen modificirt: die anapästischen Monodien treten zwischen die Strophen des Chorliedes, bald nach alter Weise vom Chorführer, bald von einer Bühnenperson gesungen, bald unter beide vertheilt, und endlich tritt an die Stelle der Anapästen ἀπὸ σκηνῆς eine Strophenform im lyrischen Metrum, wie sie für die Monodien geeignet war.

Digitized by Google

4. Schon die Verbindung des Chorliedes mit monodischen Partien ergibt auch im äusseren Umfange einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon, durch den namentlich bei Sophokles die Parodos bedeutend hervortritt. Aber auch dieser Unterschied ist im Wesen der Parodos bedingt. Die Chorpartien waren im älteren Drama die Hauptsache, namentlich aber musste der Chor beim ersten Auftreten seine ganze imposante Bedeutung entfalten, während im weiteren Verlauf des Stückes bei der Entwickelung der Handlung das lyrische Interesse hinter das dramatische zurücktrat. So nahm die erste Chorscene auch äusserlich einen grösseren Umfang ein als die folgenden, ähnlich der als Introduction geltenden ersten Scene unserer meisten Opern. In den meisten Stücken des Aeschylus übertrifft der eigentliche Chorgesang der Parodos, ganz abgesehen von den Anapästen, die Stasima an Zahl der Strophen: in den Supplices 16, den Persern 11, im Agamemnon 13 Strophen. Auch bei Sophokles findet eine ähnliche Erscheinung statt: während seine Stasima nie mehr als 3 oder 4 Strophen enthalten, umfasst die Parodos im Oedipus Rex 6, in den Trachinierinnen 5 Strophen, und nur im Oedipus Coloneus steht sie den Stasima gleich, weil sie hier erst in die Mitte des Stückes fällt, so dass also bis auf diese einzige wohlbegründete Ausnahme sich der grössere Umfang der Parodos für Sophokles als ein durchgängiges Gesetz zeigt. Weniger tritt dieser Unterschied zwischen den Parodoi und Stasima des Euripides hervor, da dessen Chorlieder meist nicht mehr Anspruch auf die frühere Bedeutung machen. Bei der grossen Ausdehnung der Aeschyleischen Parodoi musste sich von selber eine Gliederung in einzelne Theile ergeben, sowohl dem Inhalte als der Form nach. So in den Supplices. Während die Chorführerin in den Eingangsanapästen das unglückliche Loos der Schwestern beklagt und über die Verfolger Verwünschungen ausruft, verweilt der erste Theil des Chorliedes (die ersten 10 Strophen) bei der Betrachtung der früheren Schicksale des Danaosstammes, welche in den kommosartig zwischen die Halbchöre getheilten Strophen des zweiten Theiles wieder neuen Klagen Platz macht. Schon durch den gemeinschaftlichen Refrain der Strophenpaare ist der zweite Theil auch äusserlich von dem ersten geschieden. So sind auch in der Parodos der Perser durch *μεταβολὴ ῥυθμῶν* gleichsam zwei, im Agamemnon drei Gesänge zu einem grossen Ganzen vereint. Hiermit hängt eine andere Eigenthümlichkeit, der Gebrauch

Digitized by Google

der Epoden, zusammen. Die Epodos im Drama bildet stets den Abschluss eines Ganzen und kommt daher regelmässig nur als letzte Strophe des Chorgesanges vor. Blos in folgenden Parodoi findet die Epodos in der Mitte statt:

Agamemn. 104 α′ α′ ἐπ. (daktylisch.) β′ β′ γ′ γ′ (trochäisch.) δ′ δ′ ε′ ε′ ϛ′ ϛ′ (iambisch.)

Perser 65 α′ α′ β′ β′ γ′ δ′ δ′ (ionisch.) ε′ ε′ ϛ′ ϛ′ (trochäisch.)

Iphig. Aul. 164 α′ α′ β′ (glykoneisch.) γ′ γ′ δ′ δ′ (trochäisch.)

Phoeniss. 202 α′ α′ β′ (glykoneisch.) γ′ γ′ (trochäisch.)

Mit Recht hat G. Hermann diese Stellung der Epodos als einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon hervorgehoben. Willkürlich aber ist es, wenn O. Müller, nicht um diese Eigenthümlichkeit zu erklären, sondern sie abzuleugnen, in der ersten, zweiten und vierten der eben angeführten Parodoi mit den Trochäen und ebenso in den Supplices mit der 11. Strophe ein ganz neues Chorlied, nämlich das erste Stasimon, beginnen lässt. Die Länge des Gesanges kann kein Grund für die Zerschneidung sein, denn die Parodos der Phoenissen besteht nur aus 5 Strophen. Was O. Müller als zwei getrennte Chorgesänge ansieht, sind nur die durch *μεταβολὴ ῥυθμῶν* getrennten Theile desselben Chorgesanges, eine *μεταβολή*, die auch in der Lyrik z. B. in dem 14-strophigen Gesange Alkmans vorkam. Mit ihr ist auch ein Wendepunkt des Gedankens gegeben, wie überhaupt Inhalt und metrische Form im genauesten Zusammenhange steht; aber es ist kein neuer selbständiger Inhalt: schon die Anfangsworte der Trochäen Phoen. 239: *νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων*, Pers. 114 *ταῦτά μοι μελαγχίτων* verbieten, hier ein neues Chorlied zu beginnen. Gern stimmen wir dagegen der von O. Müller vorgeschlagenen Umstellung der Epodos in den Persern bei, da sie dem Zusammenhange des Sinnes nach unmittelbar vor den Trochäen stehen muss

α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ ε′ ε′ ϛ′ ϛ′.

Dann bildet auch hier wie in den übrigen Beispielen die Epodos den Abschluss eines Ganzen, zwar nicht eines ganzen Chorgesanges, aber doch den Abschluss eines der Theile, worin die zu einer

Digitized by Google

grösseren Strophenmasse ausgedehnte Parodos nach metrischer Form und Inhalt gegliedert war.

5. Ausser der Parodos wird von Pollux und Euklides bei Tzetzes*) eine Epiparodos erwähnt. Der erstere erklärt sie als den zweiten Eintritt des Chores, nachdem er vermittels einer μετάστασις, eines Scenenwechsels verschwunden war; Tzetzes als den Eintritt eines zweiten Chores, nachdem der erste abgezogen. Nach dem letzteren könnte man etwa den Chor der Mysten in den Fröschen als ein Epiparodos bezeichnen, aber auch dies Beispiel würde nicht recht passen, denn der erste Froschchor war ja überhaupt nicht sichtbar und konnte weder Einzug noch Auszug gehalten haben. Vielleicht will Euklides nichts anderes als Pollux sagen und nur missverständlich hat Tzetzes von zwei verschiedenen Chören gesprochen. Aber auch von der Epiparodos im Sinne des Pollux ist es nicht leicht eine sichere Vorstellung zu gewinnen. Wahrscheinlich wurde mit dem Namen Epiparodos das (in der Orchestra gesungene) zweite Chorikon solcher Dramen bezeichnet, in welchen das erste Chorikon (die Parodos) nicht in der Orchestra, sondern auf der Bühne gesungen wird. Wir hätten demnach in dem zweiten Chorikon der Eumeniden und der Septem eine Epiparodos zu sehen.

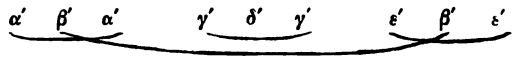
Stasimon.

Die auf die Parodos folgenden Lieder des Gesammtchores werden Stasima genannt. Aristoteles definirt sie im Gegensatze zu der Parodos als Gesänge des Chores ohne Anapästen und Trochäen (s. Aesch. Prol. S. 7). Dies passt aber weder für die Stasima der Komödie (Acharn. 1143, Thesmoph. 947), noch für die Stasima der Aeschyleischen Tragödie (Suppl. 625, Eum. 307, Agam. 355, Sept. 822, Pers. 532, 623), dagegen findet es ohne Ausnahme auf alle Stasima des Sophokles und Euripides Anwendung. Auch sonst hat Aristoteles in seinen Definitionen der μέρη τραγῳδίας nur die neuere (nach-äschyleische) Tragödie im Auge. Hiernach würde der Unterschied des Stasimon von der Parodos nur ein äusserlicher zu sein scheinen, wenn sich nicht noch andere Momente geltend machen liessen, in welchen eine weitere Verschiedenheit der Parodos und des Stasimon besteht. Das Stasimon ist nicht so grossartig angelegt als die Parodos, es ist fast stets von geringerem Umfange. Während die Parodos bei ihrer

*) Westphal Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien S. XIII.

Digitized by Google

grösseren Ausdehnung in mehrere Theile zerfällt und deshalb auch in der Mitte eine Epodos als Schluss des ersten Theiles zulässt, tritt in dem Stasimon die Epodos immer ans Ende des Ganzen. Künstliche Anordnung und Gruppirung der Strophen zu einander lässt sich nur in den Stasima Choeph. 935 und 783 wahrnehmen:



während sie in der Parodos durch die Einflechtung der monodischen Anapästen häufig ist. Gewöhnlich folgen Strophe und Antistrophe paarweise (nach Syzygien) aufeinander. Bei dem Beginne des Stückes, wo die Handlung erst vorbereitet wird, konnte der Chor eine ausgedehntere Stellung einnehmen, ja er diente hier dazu, die Handlung zu motiviren und über den Anfang hinaus im ahnenden Geiste das ganze Stück zu überschauen; im weiteren Verlaufe wird die Handlung rascher und angespannter, sie darf daher von dem Chore nicht allzulange unterbrochen werden; das Stasimon dient deshalb meist dazu, einen Ruhepunkt in der Handlung zu bilden und deren einzelne Momente unter idealem Gesichtspunkte zu fassen.

Nach häufig wiederkehrender Angabe der Scholiasten und Lexikographen*) ist das Stasimon von dem Chore stehend gesungen, und hierdurch der Parodos entgegengesetzt, bei welcher Bewegung stattfand. Allein schon Hermann und Müller haben mit Recht bemerkt, dass diese Angaben unrichtig sind. Sie beruhen offenbar auf der Etymologie des Namens, durch die sich die Späteren wie in vielen anderen Fällen verführen liessen, und auf dem Vergleiche, mit welchem man das Wort Stasimon zu Parodos setzte. Aristoteles, der für uns die älteste Quelle ist und dem wir hier unbedingt folgen müssen, weiss von diesem Unterschiede nichts, der, wenn er stattgefunden hatte, viel significanter war als der von ihm selber angegebene sein würde. Wenn die Stasima ohne Bewegung gesungen worden wären, so würde die Orchestik in den allermeisten Stücken blos auf die Parodos beschränkt sein und von dem orchestischen Elemente im Drama kaum die Rede sein können. Bedenkt man hierzu die Lebhaftigkeit der hellenischen Natur, den bewegten Inhalt vieler

*) Schol. Phoen. 202. Etym. m. 725, 2. Euklid. bei Cramer Anecd. Ox. 3 p. 346, 20; 344, 26, Anecd. Paris. 1, 19. Schol. Ran. 1281. Schol. Trach. 216. Schol. Vesp. 273.

Digitized by Google

Stasima, so lässt es sich in der That nicht begreifen, dass hier die Choreuten hätten still stehen können und dass die Orchestik blos auf die Parodos beschränkt gewesen wäre.

Die Angabe der Scholiasten ist also eine durch falsches Etymologisiren herbeigeführte Absurdität. Sie haben offenbar von der Orchestik keinen Begriff mehr, sie verwechseln gedankenlos das Einziehen des Chores mit der orchestischen Bewegung und denken nicht daran, dass die Orchestik der Tanz innerhalb eines gegebenen Raumes von einem bestimmten Standorte aus ist, von welchem die Choreuten ausgehen und zu dem sie wieder zurückgehen. Die richtige Erklärung des Wortes gibt Hermann: Neque stasimum ab eo, quod immotus stet chorus, dictum est, sed quod a choro non accedente primum et ordines explicante, sed iam tenente stationes suas canatur.

Der Tanz war bei dem Stasimon der Tragödie wie bei der Parodos die Emmeleia, die gewöhnliche tragische Orchesis, deren Charakter als ruhig, feierlich und majestätisch bezeichnet wird. Wo die Stimmung bewegter war, konnten auch andere Tanzweisen angewandt werden (besonders in den bisweilen innerhalb der Epeisodia vorkommenden Chorika wie Trach. 205). Missverständlich ist in einer der von Tzetzes in Cramers Anecd. Oxon. 3, 344 benutzten Quellen die *ἐμμέλεια* als ein von *πάροδος* und *στάσιμον* verschiedenes drittes *μέρος τραγῳδίας* aufgeführt. Der den komischen Chorika eigenthümliche Tanz ist der Kordax, von so lascivem Charakter, dass ihn kein Nüchterner tanzen mochte Epict. char. 6. Dem Satyrdrama gehört der bakchantische Sikinnis-Tanz an. Athen. 14, 630 B.

Parodos und Stasimon der Komödie.

Auch in der Komödie heisst das erste Chorikon *πάροδος* oder *εἴσοδος* und ebenso kommt in ihr auch ein *στάσιμον* vor (das *στάσιμον* wie die *πάροδος* wird von Aristoteles zu den *μέρη κοινὰ ἁπάντων* sc. *δραμάτων* gerechnet). Aber nicht jedes der drei auf die Parodos folgenden Chorlieder ist in der Komödie ein *στάσιμον*, sondern zwei oder mindestens eines von ihnen führt den Namen *παράβασις*. — Im Allgemeinen unterscheiden sich die komischen Chorika darin von den tragischen, dass sie mit Ausnahme der Parodos fast nie in einem Zusammenhange mit der in den Epeisodien den Zuschauern vorgeführten komischen Handlung stehen; es sind „eingelegte“ Lieder, Chor-Couplets. Ihr

Digitized by Google

Inhalt ist entweder ein Lobgesang auf eine Gottheit oder persönlicher Spott auf bekannte oder wohl gar im Theater anwesende Personen. Dasselbe war auch der Inhalt der alten volksthümlichen Dionysos-Gesänge, aus denen die Komödie sich entwickelt und die Freiheit des Spottes als eine durch den Dionysos-Cult sanctionirte Licenz sich bewahrt hat.

Das erste Chorikon steht, wie gesagt, mit dem Inhalte des Stückes, mit dem was auf der Bühne vorgeht und noch vorgehen wird, im Zusammenhange. Nach Ende des Epeisodions aber tritt der Chor in sein altes Recht des Verspottens ein, er verlässt seinen Platz zwischen θυμέλη und σκηνή und tritt auf beiden Seiten der θυμέλη hin in den Vordergrund der Orchestra unmittelbar den Zuschauern gegenüber, an die er nunmehr seine Worte richten will. Von diesem Verlassen des Standpunktes erhält nun das zweite komische Chorlied den Namen Parabasis. Um zu verspotten, muss der Dichter dem Publicum gegenüber sich in seiner Berechtigung und Bedeutung darstellen und so wird, ehe das eigentliche Spottchorlied beginnt, von dem Chorführer eine monodische Partie im Namen des Dichters vorgetragen. Sie ist meist in anapäst. Tetrametern (in den Nubes in Eupolideen) gehalten und auf die anapäst. Tetram. folgt, wie gewöhnlich auf die Tetrameter der Komödie, ein in demselben anapäst. Metrum gehaltenes Hypermetron. Die Tetrameter führen den Namen der Parabase im engern Sinne; das sich daran schliessende und dasselbe Thema fortführende Hypermetron führt seiner metrischen Beschaffenheit wegen den Namen μακρόν oder πνῖγος. Gewöhnlich gehen den Tetrametern der Parabase im engeren Sinne noch einige Kola voraus, mit denen der Chorführer den die Bühne verlassenden Schauspieler verabschiedet, eine Partie, wie sie auch sonst als Einleitung komischer und tragischer Chorika vorkommt. Diese Partie führt in der Parabase den Namen Kommation.

Alle drei Theile der Parabase, die hiermit genannt sind, das Kommation, die eigentliche Parabasis und das Makron, sind aber nur als die monodische Einleitung des darauf folgenden Chorgesangs anzusehen; ihre Eigenthümlichkeit besteht blos darin, dass sie im Namen des Dichters gesprochen werden, im übrigen aber stehen sie den Anapästen, welche häufig am Anfange eines tragischen Chorikons vom Koryphäus vorgetragen werden, parallel. Das Chorikon der Parabase ist vom Standpunkte der dramatischen Oekonomie aus die Hauptsache, es ist das eigentliche χορικὸν

Digitized by Google

μέλος und unterscheidet sich von den übrigen Chorika hauptsächlich nur durch seine eigenthümliche Form der Strophenanordnung. Es ist dies dieselbe, welche Hephaestion κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ nennt (vgl. oben). Die Strophengliederung ist α, β, α, β. Die Strophen α heissen die ᾠδή und ἀντῳδή, sie sind meist hymnodischen Inhalts und in der metrischen Form schliessen sie sich den Rhythmen der chorischen Lyriker, des Stesichorus, Pindar u. s. w. an. Die Strophen β heissen ἐπίρρημα und ἀντεπίρρημα; ihr Inhalt ist überall der eines derben persönlichen Spottes, und die metrische Form dieser beiden Strophen hat das Eigenthümliche, dass sie entweder aus 16 oder aus 20 trochäischen Tetrametern besteht, eine Anzahl, die sich am besten so erklären lässt, dass 4 tetrastichische oder pentastichische Strophen zu Grunde liegen. Der trochäische Tetrameter ist hier als alter melischer Spottvers, als welcher er ja schon bei Archilochus vorkommt, in seinem Rechte; bisweilen aber treten päonische Verse an dessen Stelle, namentlich da, wo der Spott noch lasciver und die orchestische Bewegung des Chores noch bewegter wird. Der auf den ersten Anblick auffällige Wechsel der strophischen Anordnung, wo auf die Ode nicht sofort die ἀντῳδή, sondern erst das Epirrhema folgt, ist wahrscheinlich noch ein unmittelbarer Rest der den Komödien zu Grunde liegenden volksmässigen Dionysosgesänge, als unter der Festbegeisterung und unter der Weinlaune die Ausbrüche des Dankes an die Gottheit und der frivole Spott in raschem Wechsel auf einander folgten, und man nach einem auf ein Spottlied folgenden Lobgesange wieder zum Spotte zurückkehrte.

Die drei ersten monodischen oder einleitenden Theile heissen ἁπλᾶ, weil sie nicht antistrophisch repetiren. Die darauf folgenden 4 Strophen dagegen werden wegen der hier stattfindenden metrischen ἀνταπόδοσις als διπλᾶ, oder auch ἐπιρρηματικὴ συζυγία bezeichnet.

Nur einmal braucht der Koryphäus von der Persönlichkeit des Dichters zu reden und sie den Zuschauern gegenübertreten zu lassen. Es geschieht dies eben im zweiten Chorikon, — im ersten d. i. in der Parodos konnte es deshalb nicht geschehen, weil hier der Chor gleich beim Eintritt in die Handlung der Bühne verflochten ist —, er wählt dazu den ersten Ruhepunkt, der ihm mit dem Ende des ersten Epeisodions geboten ist. In dem dritten und vierten Chorikon, welches der Chor in der Komödie

Digitized by Google

vorzutragen hat, erinnert wenigstens eines in seiner metrischen Form an die ἐπιρρηματικη συζυγία und daher führt auch dieses nach den Angaben der Alten den Namen Parabasis. Da, wie gesagt, der Dichter sich über sein Verhältniss zum Publicum in der Einleitung der ersten Parabase ausgesprochen hat, so fehlen dieser zweiten Parabase die ἁπλᾶ μέρη. Die zweite Parabase wird daher παράβασις ἀτελής genannt, während die erste eine παράβασις τελεία ist. Es ist schon bemerkt, dass diese zweite Parabase entweder das dritte oder das vierte von den vier komischen Chorliedern umfasst. Dasjenige Chorlied, welches keine Parabase und keine Parodos ist, heisst wie das zweite, dritte, vierte Chorikon der Tragödie ein Stasimon; von epirrhematischer Syzygie zeigt sich hier keine Spur; vielmehr wählt hier Aristophanes gewöhnlich die bei den Lyrikern vorkommende monostrophische Compositionsart (es folgen mehr als zwei Strophen desselben metrischen Schemas auf einander). Dem Inhalte nach ist dies Stasimon entweder ein skoptisches Lied gleich dem Epirrhema der Parabase oder es hat einen hymnodischen Inhalt gleich der parabasischen Ode. Mit dem Zurücktreten der skoptischen Licenz seit der Zeit der sicilischen Expedition verschwindet das Interesse an der Parabase: die drei auf die Vögel folgenden Stücke, Lysistrata, Thesmophoriazusen und Ranae enthalten je nur Eine Parabase, in den letzten zwei Stücken, den Ekklesiazusen und dem Plutus, fehlt die Parabase gänzlich, wie denn hier auch das komische Chorlied überhaupt so gut wie völlig geschwunden ist.

§ 32.

Stilarten, Ethos und Composition der Strophe.

Aristides de musica p. 29. 30 Meib. überliefert: τρόποι δὲ μελοποιίας γένει μὲν τρεῖς, διθυραμβικός, νομικός, τραγικός. ὁ μὲν οὖν νομικὸς τρόπος ἐστὶ νητοειδής, ὁ δὲ διθυραμβικὸς μεσοειδής, ὁ δὲ τραγικὸς ὑπατοειδής. εἴδει δὲ εὑρίσκονται πλείους, ὡς δυνατὸν δι' ὁμοιότητα τοῖς γενικοῖς ὑποβάλλειν, ἐρωτικοί τε γὰρ καλοῦνταί τινες, ὧν ἴδιοι ἐπιθαλάμιοι, καὶ κωμικοί, καὶ ἐγκωμιαστικοί. τρόποι δὲ λέγονται διὰ τὸ συνεμφαίνειν πως τὸ ἦθος κατὰ τὰ μέλη τῆς διανοίας.

Hiermit zusammenzustellen ist eine andere bald darauf bei Aristides folgende Stelle, wo er von dem Unterschiede der Melodien nach Tongeschlecht, System, Tonart, τρόπος und ἦθος spricht: διαφέρουσι δ' ἀλλήλων αἱ μελοποιίαι

Digitized by Google

γένει, ὡς ἐναρμόνιος, χρωματική, διάτονος.
συστήματι, ὡς ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής.
τόνῳ, ὡς Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος.
τρόπῳ, νομικῷ, διθυραμβικῷ, τραγικῷ.

ἤθει, ὥς φαμεν, τὴν μὲν συσταλτικήν, δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν· τὴν δὲ διασταλτικήν, δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν τὴν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἐρημίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν. ἤθη δὲ ταῦτα ἐκαλεῖτο, ἐπειδὴ περὶ τὰ τῆς ψυχῆς καταστήματα διὰ τούτων πρῶτον ἐθεωρεῖτό τε καὶ διωρθοῦτο, ἀλλ' οὐκ ἐκ μόνων· ἀλλὰ γὰρ ταῦτα μὲν ὡς μέρη συνεργεῖ πρὸς τὴν θεραπείαν τῶν παθῶν, τὸ δὲ τέλειον οὖν μέλος, τὸ καὶ τὴν παιδείαν ἀνελλιπῆ προσάγον· ὡς γὰρ ἐπὶ τῶν ἰατρικῶν φαρμάκων οὐ μία τις ὕλη πέφυκεν ἰᾶσθαι τὰ πεπονθότα τοῦ σώματος, ἡ δ' ἐκ πλειόνων συμμικτὸς ἐντελῆ ποιεῖ τὴν ὄνησιν, οὕτω δὲ κἀνθάδε. μικρὸν μὲν ἡ μελῳδία πρὸς κατόρθωσιν, τὸ δὲ ἐξ ἁπάντων τῶν μερῶν συμπληρωθὲν αὐταρκέστατον.

Die erste Stelle des Aristides lautet in der Uebersetzung des Marcianus Capella p. 189 Meib.: Melopoeiae species sunt tres, hypatoides, mesoides, netoides. Et hypatoides est quae appellatur tragica, quae per graviores sonos constat; mesoides quae dithyrambica nominatur, quae tonos aequales mediosque custodit; netoides quae et *νομικός* consuevit vocari, quae plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam aliae distantiae, quae et tropica mela dicuntur, aliae homologica. Sed haec aptius pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt divisiones afferre. Hae autem species etiam tropi dicuntur.

Der zweiten Stelle des Aristides entsprechend lesen wir bei Euklid. Introd. harm. p. 20 Folgendes:

Μεταβολὴ δὲ λέγεται τετραχῶς· καὶ γὰρ κατὰ γένος καὶ κατὰ σύστημα καὶ κατὰ τόνον καὶ κατὰ μελοποιίαν ... κατὰ δὲ μελοποιίαν γίνεται μεταβολή, ὅταν ἐκ διασταλτικοῦ ἤθους εἰς συσταλτικὸν ἢ ἡσυχαστικόν, ἢ ἐξ ἡσυχαστικοῦ εἴς τι τῶν λοιπῶν ἡ μεταβολὴ γίνηται.

Ἔστι δὲ διασταλτικὸν μὲν ἦθος μελοποιίας, δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες καὶ πράξεις ἡρωικαὶ καὶ πάθη τούτοις οἰκεῖα, μάλιστα μὲν ἡ τραγῳδία, καὶ τῶν λοιπῶν δὲ ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτῆρος.

Συσταλτικὸν δέ, δι' οὗ συνάγεται ἡ ψυχὴ εἰς ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεσιν. ἁρμόσει δὲ τὸ τοιοῦτον κατάστημα τοῖς ἐρωτικοῖς πάθεσι καὶ θρήνοις καὶ οἰκτοις καὶ τοῖς παραπλησίοις.

Digitized by Google

Ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν. ἁρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες, ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.

Indem wir die kurze Stelle des Anonymus de musica 27 (65) und des Bacchius p. 13, worin unter den verschiedenen Tropoi die *μεταβολὴ κατ' ἦθος* ohne weitere Definition aufgeführt ist, übergehen, fügen wir noch eine Stelle aus der Rhythmik des Aristides p. 43 Meib. hinzu, worin es heisst:

Τρόποι δὲ ὡς μελοποιίας καὶ ῥυθμοποιίας τῷ γένει τρεῖς, συσταλτικός, διασταλτικός, ἡσυχαστικός. τούτων ἕκαστον εἰς εἴδη διαιροῦμεν, κατὰ ταὐτὰ τοῖς ἐπὶ τῆς μελοποιίας εἰρημένοις.

Was uns hier überkommen ist, sind nur dürftige Excerpte von Epitomatoren, deren Quelle schliesslich auf Aristoxenus zurückgeht. Wäre uns der Theil der Aristoxenischen *στοιχεῖα ἁρμονικά*, worin er von der *μεταβολὴ ἁρμονική* und der *μελοποιία* geredet, erhalten, so würde unsere Anschauung dieser Verhältnisse viel klarer und lebendiger sein. So aber müssen wir uns mit den dürftigen Excerpten begnügen. Was wir daraus erfahren, ist Folgendes:

Die alten griechischen Techniker unterschieden die Cantica nach dem *ἦθος* d. h. nach der Art und Weise, wie das Gemüth des Zuhörers durch sie afficirt wird. Aristides braucht für *ἦθος* auch den Namen *τρόπος*. Die uns vorliegenden Stellen reden sowohl von der Melodie wie vom Rhythmus, sowohl das eine wie das andere von diesen beiden vermag das Gemüth in eine bestimmte Stimmung zu versetzen. Es gibt drei Hauptgattungen (*γένη*) der *ἤθη* oder *τρόποι*, eine jede Hauptgattung zerfällt wieder in Unterarten (*εἴδη*).

Das erste *ἦθος* ist das *διασταλτικόν*, der Ausdruck der Megaloprepeia und der männlichen Stimmung der Seele. Es kommt hauptsächlich vor in den Cantica der Tragödie und wird deshalb auch *τραγικόν* genannt.

Ihm steht entgegen der *τρόπος συσταλτικός*; wie jener *μεγαλοπρέπεια* und *δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες* bewirkt, so der systaltische *ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεσιν*. Die hier bewirkten Stimmungen sind einerseits die des unmännlichen Schmerzes (*δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν* Aristid.), andererseits erotische Stimmungen. Daher passt dieser *τρόπος* nach Euklid sowohl für

Digitized by Google

ἐρωτικά wie für θρῆνοι und οἶκτοι. Die τρόποι ἐρωτικοί, ὧν ἴδιοι ἐπιθάλαμιοι καὶ κωμικοί, welche Aristides als εἴδη nennt, sind Unterarten dieses τρόπος συσταλτικός. Er umfasst also die eigentlichen Klagelieder, die erotischen Cantica, die Cantica der Komödie (deren Charakter unter der ταπεινότης mit bezeichnet ist) und, wie wir hinzufügen müssen, auch des Satyrdramas. Die skoptische Poesie der Iambographen gehört ebenfalls diesem Ethos an. — Wenn dieser τρόπος auch den Namen νομικός führt, so geht daraus hervor, dass auch die νόμοι der systaltischen Gattung angehörten. Wir haben dabei freilich nicht an die alten kitharodischen Nomen des Terpandrischen Stils zu denken, sondern an die kitharodischen Nomen der späteren Zeit, wie sie seit Phrynis einen in der Zeit des peloponnesischen Krieges weiter ausgebildeten bewegten Charakter erhielten. Ebenso werden auch die auletischen νόμοι hierher zu rechnen sein. Bacchius p. 14 Meib. setzt dem ἦθος μεγαλοπρεπές und dem ἦθος ἥσυχον καὶ σύννουν das ἦθος ταπεινόν und παρακεκινηκός entgegen. Mit dem letzteren ist offenbar das systaltische bezeichnet. Der erhabenen (diastaltischen) und der ruhigen (hesychastischen) Poesie steht also die niedrig komische und die schmerzlich bewegte Poesie entgegen. Die beiden letzteren bilden zusammen das γένος συσταλτικόν.

Das γένος ἡσυχαστικόν endlich umfasst die Hymnen, Päanen, Enkomien, συμβουλευτικά und die übrigen ihnen entsprechenden Arten der höheren Lyrik. Auch der Dithyramb wurde hierher gerechnet, wie daraus hervorgeht, dass das γένος ἡσυχαστικόν auch den Namen διθυραμβικόν führte, und dies mahnt uns, die gewöhnliche Vorstellung, als ob der alte Dithyramb eine überschwängliche, ja orgiastische Poesie gewesen sei, aufzugeben. Schon das in den dithyrambischen Fragmenten so häufig vorkommende daktylo-epitritische Metrum hätte von jener Ansicht abmahnen müssen. Wenn nun die hesychastische Gattung auch die dithyrambische genannt wird, und hiermit der Dithyramb zum vorwiegenden εἶδος dieser Gattung gemacht wird, so erhalten wir hierdurch einen Anhaltepunkt über die Entstehung und Ausbildung jener Classificirung nach den τρόποι überhaupt. Wir werden nämlich in die musischen Kunstschulen verwiesen, welche seit Sophokles' Zeit in Athen blühten, etwa in die Schule des Damon und seiner Fachgenossen. Damals stand unter den Dichtungen der ruhigen Lyrik der Dithyramb, unter den Dich-

Digitized by Google

tungen der bewegten Lyrik der Nomos im Vordergrunde. Aber es kann kein Zweifel sein, dass dieser späteren Zeit blos das wissenschaftliche System angehört, welches sich in jener Unterscheidung der *εἴδη* und *γένη* ausspricht: die Praxis, woraus jenes System abstrahirt ist, ist eine viel ältere und auch die Namen *διασταλτικόν*, *συσταλτικόν*, *ἡσυχαστικόν* mögen einer älteren Zeit angehören.

Dies sind die drei obersten Kategorien, unter welche die verschiedenen Arten der melischen Metra zerfallen, wir sagen die melischen Metra, denn jene drei Hauptklassen der rhythmischen Form stehen in unmittelbarem Zusammenhange mit den drei *τρόποι μελοποιίας*, also mit der gesungenen Poesie. Die blos für die Recitation bestimmten Metra, wie der epische Hexameter und der iambische Trimeter, sind von der Unterordnung unter die drei *ἤθη* oder *τρόποι ῥυθμοποιίας* auszuschliessen.

Die melischen Iamben und Trochäen (wir rechnen hierher auch die für den Gesang bestimmten iambischen und trochäischen Tetrametra und Hypermetra der Komödie) sind ausgeschlossen von dem *τρόπος ἡσυχαστικός*, dagegen sind sie dem *τρόπος διασταλτικός* und *συσταλτικός* gemeinsam. Jeder von dieser beiden *τρόποι* aber behandelt die Iamben und Trochäen auf eigene Art, und nichts ist so geeignet, uns die innere Wahrheit, welche der Aufstellung der drei *τρόποι μελοποιίας* zu Grunde liegt, so unabweisbar erkennen zu lassen, als gerade die Art und Weise, in welcher die Iamben und Trochäen des diastaltischen oder tragischen *τρόπος* von denen des systaltischen *τρόπος*, der durch die Iamben oder Trochäen des Aristophanes vertreten ist, sich unterscheiden. Die nähere Erörterung gehört der speciellen Metrik an.

Auch die Ionici sind dem diastaltischen und systaltischen *τρόπος* gemeinsam: dort sehen wir sie in den Chorliedern der Tragödie, hier in den *ἐρωτικά* und *συμποτικά* der subjectiven Lyrik, ohne dass sich jedoch zwischen beiden Dichtungsarten ein wesentlicher Unterschied in der Bildung des ionischen Metrums erkennen liesse. Der hesychastische *τρόπος* hat sich dieses Metrums nicht minder wie des iambischen und trochäischen enthalten.

Rein anapästische Bildungen gehören dem hesychastischen Tropos an. In der Lyrik kommen sie für Embaterien und Processionsgesänge vor; noch häufiger macht die Tragödie und

Digitized by Google

Komödie von ihnen Anwendung. Aber in allen den Stellen, wo sie hier vorkommen, hat die Tragödie ihren diastaltischen, die Komödie ihren systaltischen Tropos aufgegeben und sich sichtlich dem τρόπος ἡσυχαστικός zugewendet; die Absichtlichkeit, mit der dies geschehen ist, lässt sich am sichersten an den Anapästen der Komödie erkennen.

Die 5-zeitigen Päone sind dem diastaltischen Tropos fremd. Um so beliebter sind sie dem systaltischen, sowohl als Metrum des komischen Chores wie der hyporchematischen Lyrik. Zweimal treffen wir sie auch in den uns erhaltenen Pindarischen Gedichten des hesychastischen Stiles, in der zweiten olympischen Ode und in dem Fragmente des für Athen geschriebenen Dithyrambus. Von den Päonen der Komödie und des Hyporchemas unterscheidet sich das Metrum dieser beiden Pindarischen Gedichte durch häufigen Gebrauch der Anakrusis und durch Hinzumischung logaödischer Kola. Einmal hat auch Aeschylus ein päonisches Metrum in dem Bittgesange der Suppl. 418 angewandt; schon der Inhalt zeigt, dass auch hier der diastaltische mit dem systaltischen Tropos vertauscht ist. Nichtsdestoweniger kennt auch die Tragödie einen 5-zeitigen Takt, aber nicht in continuirlicher Folge, sondern in häufiger Unterbrechung durch den $\frac{3}{4}$-Takt. Dies sind die Dochmien. Kein Metrum der Tragödie zeigt eine so grosse Bewegtheit wie gerade das dochmische, und es liegt am Tage, dass es überall, wo es in der Tragödie vorkommt, mag es ein chorisches oder monodisches Mass sein, nicht das diastaltische, sondern das systaltische ἦθος hat.

Die episynthetischen Strophen, in denen daktylische oder anapästische mit trochäischen oder iambischen Metra gemischt sind, kommen dem hesychastischen und systaltischen τρόπος zu. In der metrischen Bildung lässt sich hier ein nicht minder significanter Unterschied der beiden τρόποι erkennen, wie er zwischen dem systaltischen und diastaltischen τρόπος in Beziehung auf die trochäischen und iambischen Strophen vorkommt. In den μέτρα ἐπισύνθετα des systaltischen Stiles, die uns in den Epoden des Archilochus, im Hyporchema und bei Aristophanes entgegentreten, sind die Daktylen kyklisch gehalten, schliessen häufig mit einem dreisilbigen Takte und sind mit iambischen und trochäischen Reihen vereint, in denen nur selten ein Spondeus gebraucht ist. Die μέτρα ἐπισύνθετα des hesychastischen Stiles, in denen fast die Hälfte der Pindarischen Epinikien ge-

Digitized by Google

halten ist, die auch in seinen Hymnen, Päanen, Dithyramben häufig genug vorkommen und ebenso auch bei Stesichorus, Simonides, Bakchylides ein beliebtes Metrum waren, sind durch steten spondeischen Schluss einer jeden daktylischen Reihe und durch möglichst viele Spondeen in den hinzugemischten trochäischen Bestandtheilen charakterisirt. Dem diastaltischen τρόπος kann dies ruhige und gravitätische Chor-Metrum nicht zusagen, daher hat sich Aeschylus desselben, mit Ausschluss des von einem Späteren überarbeiteten Prometheus, ganz und gar enthalten und erst die folgenden Tragiker, die auf die ethischen Unterschiede der Rhythmen weniger bedacht sind, haben sie hin und wieder aus der chorischen Lyrik in ihre Chorstrophen herübergenommen. Wo ein Gleiches bei Aristophanes geschieht, da thut er dies stets nicht minder in parodischer Absicht, als wenn er die Iamben und Trochäen nach Art des diastalischen τρόπος der Tragödie bildet.

Das Metrum, welches in allen drei Stilarten vorkommt und überhaupt schliesslich zu einem fast universellen melischen Metrum wird, ist das logaödische. Durch die verschiedene Anzahl und durch die verschiedene Stellung der Daktylen innerhalb der logaödischen Reihe, durch Anwendung der Anakrusis und der asynartetischen Bildung verstattet gerade dieses Metrum eine so mannigfache Behandlung, dass es von allen am meisten sich eignet, einer jeden Stimmung als Träger zu dienen, nicht nur für die drei obersten Kategorien des systaltischen, diastaltischen und hesychastischen τρόπος, sondern auch für jedes der oben angeführten einzelnen εἴδη derselben; sogar nach der Individualität der verschiedenen Dichter stellen sich ganz bestimmte Bildungsverschiedenheiten der logaödischen Strophe heraus, welche die specielle Metrik näher anzugeben hat.

So viel im Allgemeinen über die hauptsächlich durch ethische Unterschiede bedingten einzelnen Klassen der metrischen Compositionen. Die speciellen Kunstmittel, deren sich die alten ῥυθμοποιοί zur Erweckung einander entgegengesetzter Stimmungen bedienen, die Auflösung, die katalektische und asynartetische Bildung, die Anwendung der Anakrusis, die Wahl der Taktart, der Ausdruck desselben Taktes bald durch einen Daktylus oder einen Anapäst, bald durch einen Iambus oder Trochäus, das μέγεθος der Reihe, die Isolirung derselben oder die Verbindung mehrerer zu einem Verse oder Hypermetron — alles dies im

Digitized by Google

Anschlusse an die uns namentlich im zweiten Buche des Aristides überkommene Ueberlieferung der alten Rhythmiker und zugleich im Zusammenhange mit dem bestimmten Ton und Inhalt der demselben Metrum folgenden Strophen zu erörtern, ist eine Hauptaufgabe des speciellen Theiles dieser Metrik. Der grosse Verlust, den wir für die Denkmäler der antiken Lyrik zu beklagen haben, setzt einer umfassenden Kenntniss des ganzen Gebietes der antiken Metrik eine schwerlich zu erweiternde Grenze. Wie viele Strophengattungen werden ausser den uns bekannten in der Rhythmopöie der Alten noch bestanden haben! So ist es natürlich, dass uns gar manches Fragment eines lyrischen Gedichtes vorliegt, zu welchem wir in Beziehung auf die metrische Bildung keine weiteren Analoga finden, so dass es daher unmöglich ist es einer bestimmten Strophengattung zuzuweisen. Selbst für die Metra der Tragiker macht sich häufig genug der Verlust der übrigen Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides fühlbar, denn nicht selten zeigt sich, dass wir für irgend eine bestimmte Species einer Strophengattung eine nicht hinreichende Zahl von Beispielen besitzen, um die metrischen Bildungsgesetze mit grösserer Genauigkeit zu bestimmen.

Dasjenige aber was mehr als alles Uebrige den vollen Abschluss der metrischen Disciplin unmöglich macht, ist die beklagenswerthe Thatsache, dass uns von allen melischen Gedichten des griechischen Alterthums nur zu zwei oder drei die Melodie, in der sie gesungen wurden, überkommen ist. Schon jene Gedichte des Dionysius-Mesomedes haben, wie aus dem ersten Bande zu ersehen ist, zu früher völlig ungeahnten Resultaten für die Metrik geführt, die fast sämmtlich grundlegender Art sind. Wären uns auch nur für die Gedichte der einen oder der anderen Aeschyleischen oder Pindarischen Strophengattung ausser den Textesworten die Notenzeichen überliefert, so würde der Gang der Melodie uns über die jedesmalige Taktart, über die Sonderung der Reihen, über ihre Zusammensetzung zu einem Verse oder zu einer musikalischen Periode, über die Grösse der Reihe und über das Vorkommen des Taktwechsels sicherlich Aufschluss geben, den wir jetzt für manche Strophengattungen vergebens suchen. Dass wir vielfach nicht wissen, welcher Taktart ein Metrum oder eine Strophe angehört und ob in der letzteren Taktgleichheit oder Taktwechsel besteht, ist dabei noch immer keine so grosse Lücke in unserer metrischen Kenntniss, als die

Digitized by Google

Unsicherheit, in welcher wir uns in Beziehung auf das Ende und auf die Ausdehnung der Reihe befinden. Es gehört nicht blos zu einem Rhythmus, dass in ihm bestimmte Takte vorhanden sind, die entweder gleich bleiben oder auch dann, wenn sie ungleich sind, noch immer eine Gesetzmässigkeit in ihrer Aufeinanderfolge haben; — ein ebenso nothwendiges Erforderniss des Rhythmus besteht darin, dass in der Aufeinanderfolge der Reihen eine erkennbare Gesetzmässigkeit besteht. So nothwendig diese Forderung der Eurhythmie oder der eurhythmischen Responsion benachbarter Reihen in der modernen Rhythmik ist, ebenso unerlässlich war sie auch in der alten. In vielen Strophen lässt sie sich ohne Schwierigkeit erkennen, in anderen wenigstens mit annähernder Wahrscheinlichkeit; manche Strophen aber bieten demjenigen, welcher einer jeden Reihe nur so viel rhythmische Takte zuschreibt, als seinem Auge gegenüber durch die Silben und Worte ausgefüllt sind, ein wirkliches Chaos in der Aufeinanderfolge von Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien, Hexapodien dar, welches nicht auf den Namen einer Eurhythmie, sondern vielmehr eines durchaus arrhythmischen Gebildes Anspruch macht. Es ist uns niemals überliefert, ob ein Kolon dem Rhythmus nach brachykatalektisch zu messen sei oder nicht, oder mit anderen Worten, ob an dem Schlusse des Kolons eine Dehnung oder eine kleinere oder grössere Pause im Gesange stattgefunden hat. Am schwierigsten wird die Frage nach der Eurhythmie bei den daktylo-epitritischen und bei denjenigen logaödischen Strophen, in welchen Tetrapodien (Dipodien) und Tripodien verbunden sind*).

*) Dass in der modernen Musik auch Perioden aus einem tetrapodischen Vordersatze und einem tripodischen Nachsatze nicht arrhythmisch sind, zeigt das Thema der Bachschen es-dur Fuge wohlt. Clav. I, 7. In der zweiten Repercussion derselben folgen pentapodischer Vordersatz und tripodischer Nachsatz; in der dritten Repercussion Tetrapodie, Pentapodie, Tripodie auf einander: die Tripodie stets als periodischer Nachsatz. Unser rhythmisches Gefühl wird hier nichts von Arrhythmie empfinden. Würde es dem rhythmischen Gefühle der Griechen nicht wie dem unsrigen ergangen sein?

Digitized by Google

Fünftes Capitel.

Die gleichförmigen und die ungleichförmigen, synartetischen und asynartetischen Metra der ersten und der zweiten Antipatheia.

A.

Die Metra der ersten Antipatheia.

(Primäre Metra.)

§ 33.

Apothesis der gleichförmigen Metra.

Entweder sind die sämmtlichen Takttheile einer Periode von Anfang bis zu Ende vollständig durch besondere Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon ausgedrückt: — in diesem Falle haben wir ein *μέτρον ὁλόκληρον* oder *ἀκατάληκτον* vor uns. Oder es ist ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon, welches einen einzelnen Takttheil oder einen ganzen Takt der Periode darzustellen hätte, unterdrückt worden: — in diesem zweiten Falle ist das Metron ein unvollständiges.

Am häufigsten kommt eine solche, den vollen Rhythmus der Periode keineswegs beeinträchtigende Unterdrückung im Auslaute des Metrons vor, und je nachdem hier dem Metron ein blosser Takttheil oder ein ganzer Takt fehlt, heisst es *μέτρον καταληκτικόν* oder *μέτρον βραχυκατάληκτον*.

Es kann aber auch im Inlaute des Metrons irgend ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon unterdrückt sein. Ein solches Metron heisst *προκατάληκτον*, wenn der Auslaut vollständig oder akatalektisch ist; es heisst *δικατάληκτον*, wenn nicht blos der Inlaut, sondern auch der Auslaut unvollständig (katalektisch oder brachykatalektisch) ist. Doch wird für bestimmte Formen solcher im Inlaute unvollständiger Metra statt des Namens *προκατάληκτον* und *δικατάληκτον* der Terminus *μέτρον ἀντιπαθές* gebraucht.

Jedes im Inlaute unvollständige Metron (*προκατάληκτον*, *δικατάληκτον*, *ἀντιπαθές*) heisst *μέτρον ἀσυνάρτητον*, metrum inconnexum, im Gegensatze zu dem im Inlaute vollständigen Metron (*ἀκατάληκτον*, *καταληκτικόν*, *βραχυκατάληκτον*). Für das

Digitized by Google

letztere kommt bei den lateinischen Metrikern der Name metrum connexum vor, für welchen die griechischen Originale keinen anderen Namen als *μέτρον συνάρτητον* oder *συναρτητικόν* dargeboten haben können.

So gibt es denn mit Rücksicht auf die Katalexis folgende Arten von Metren:

A. *Μέτρα συναρτητικά*:
1) vollständig im In- und Auslaute: *μέτρα ἀκατάληκτα*,
2) unvollständig im Auslaute: *μ. καταληκτικά* und *βραχυκατάληκτα*.

B. *Μέτρα ἀσυνάρτητα*:
3) unvollständig im Inlaute: *μ. προκατάληκτα* } resp. *μέτρα*
4) im In- und Auslaute: *μ. δικατάληκτα* } *ἀντιπαθῆ*.

Wir behandeln zunächst die *συναρτητικά*.

I. GLEICHFÖRMIGE SYNARTETICA.

§ 34.

Μέτρα συναρτητικὰ μονοειδῆ.

Der Auslaut wird von den Metrikern mit dem Namen *ἀπόθεσις* (depositio) bezeichnet, ein Terminus, dem mindestens ein so hohes Alter wie dem Rhetor Thrasymachos zu vindiciren ist. Die Apothesis des Metrons ist eine vierfache: akatalektisch, katalektisch, brachykatalektisch, hyperkatalektisch*). Das Metron ist nämlich

1) *μέτρον ἀκατάληκτον*, oder
2) *μέτρον καταληκτικόν*, oder
3) *μέτρον βραχυκατάληκτον*, oder
4) *μέτρον ὑπερκατάληκτον*.

Nach den S. 169. 170 angegebenen Definitionen der Metriker kommt es hierbei hauptsächlich auf die Kategorien der dipodischen oder monopodischen *βάσις* an. Damit sind diejenigen der beiden *ἐπιπλοκαὶ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* zu verbinden.

---

*) Schol. Heph. 14. Tract. Harl. 319 *Εἰσὶ δὲ ἀποθέσεις τέσσαρες.* Pseudo-Atil. 336 Depositionis genera sunt quatuor. Missbräuchlich wird statt *ἀπόθεσις* auch *κατάληξις* gesagt, schol Heph. p. 142 *ἰστέον, ὅτι τὸ αὐτό ἐστιν ἀπόθεσις καὶ κατάληξις· καὶ γενικόν ἐστιν ἀντὶ τοῦ ἀπόθεσις καὶ εἰδικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλάττωσις.* Im letzteren Sinne (= *ἐλάττωσις*) kann *κατάληξις* auch zugleich die Brachykatalexis begreifen, Mar. Vict. 79 (cap. 17, 2), Plotius 248.

Digitized by Google

Die Metra der *ἐπιπλοκὴ τρίσημος* werden von allen Metrikern übereinstimmend nach dipodischen *βάσεις* gemessen. Hier ist die Terminologie in Beziehung auf die *ἀπόθεσις* folgende (wir wählen als Beispiel das *τρίμετρον*, — für das *δίμετρον* braucht man sich blos die erste *βάσις* desselben wegzudenken, für das *τετράμετρον* noch eine *βάσις* am Anfange hinzuzufügen):

τρίμ. ἄκατ. _ ∪ _ ⏑ | _ ∪ _ ⏑ | _ ∪ _ ⏑ ⏑ _ ∪ _ | ⏑ _ ∪ _ | ⏑ _ ∪ ⏓
τρίμ. καταλ. _ ∪ _ ⏑ | _ ∪ _ ⏑ | _ ∪ ⏓ ⏑ _ ∪ _ | ⏑ _ ∪ _ | ∪ _ ⏑
τρίμ. βραχ. _ ∪ _ ⏑ | _ ∪ _ ∪ | _ ⏑ ⏑ _ ∪ _ | ⏑ _ ∪ _ | ∪ ⏓
δίμ. ὑπερκ. _ ∪ _ ⏑ | _ ∪ _ ∪ | ⏓ ⏑ _ ∪ _ | ⏑ _ ∪ _ | ∪

Folgt nach der letzten *βάσις* nur eine einzige Silbe, so zählt man bei der Megethos-Bestimmung des Metrons als *τρίμετρον*, *τετράμετρον*, *δίμετρον* nur die Zahl der vollständigen *βάσεις*; die schliessende Silbe ist eine *ὑπερκατάληξις*. Daher ist das vorliegende *ὑπερκατάληκτον τροχαϊκόν* und *ἰαμβικόν* in den Augen der griechischischen Metriker kein *τρίμετρον*, sondern ein *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*.

Die Metra der *ἐπιπλοκὴ τετράσημος*. Hier ist die Nomenclatur in Beziehung auf die *ἀπόθεσις* am complicirtesten und noch dazu verschieden bei den verschiedenen Metrikern. Nach Hephaestion und den meisten übrigen soll jedes daktylische Metron nach monopodischen, jedes anapästische nach dipodischen *βάσεις* gemessen werden, und somit werden für die aus vollständigen daktylischen und anapästischen Versfüssen bestehenden Kola von Hephaestion folgende Terminologien statuirt:

τετράμετρον _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ |
δίμετρον ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ |
πεντάμετρον _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ |
τρίμετρον βραχ. ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ |
ἑξάμετρον _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ |
τρίμετρον ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ |

Aristides dagegen p. 50 bestimmt das Megethos des daktylischen wie des anapästischen Kolons nach *βάσεις μονοποδικαί*, wenn das Kolon weniger als 6 *πόδες* hat:

τετράμετρ. ἀκατάληκτον _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪
∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ | ∪ ∪ _
τετρ. καταλ. εἰς δισύλλ. _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪
∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ | ∪ ∪
τετρ. καταλ. εἰς συλλαβ. _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _
∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ | ∪ ∪ _ | ∪

Digitized by Google

Hat aber ein *δακτυλικόν* oder *ἀναπαιστικόν* mehr als 6 *πόδες*, so wird von Aristides sowohl das eine wie das andere nicht nach monopodischen, sondern dipodischen *βάσεις* gemessen, z. B.

τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς συλλαβήν

– ∪ ∪, – ∪ ∪ | – ∪ ∪ –, ∪ ∪ | – ∪ ∪, – ∪ ∪ | – ∪ ∪, –*)
∪ ∪ –, ∪ ∪ – | ∪ ∪ –, ∪ ∪ – | ∪ ∪ –, ∪ ∪ – | ∪ ∪ –, ∪.

Hiernach ist also sowohl das aus 4 wie das aus 8 *πόδες* bestehende *δακτυλικόν* oder *ἀναπαιστικόν* ein *τετράμετρον*. Aber Aristides lehrt ferner: bis zu einem Megethos von 6 Takten heisst das *δακτυλικόν* und *ἀναπαιστικόν* ein „*μέτρον ἁπλοῦν*"; überschreitet es dies Megethos, dann ist es ein in 2 Kola zerfallendes „*μέτρον σύνθετον*". Also das aus 4 Takten bestehende „*τετράμετρον*" ist ein *τετράμετρον ἁπλοῦν*, das aus 8 Takten oder 4 Dipodien bestehende ein *τετράμετρον σύνθετον***). In dieser Terminologie liegt ein letzter Rest der alten Theorie vom Unterschiede der *περίοδος ἀσύνθετος* (*μονόκωλος*) und *σύνθετος* (*δίκωλος*). Das aus 8 daktylischen oder anapästischen Takten bestehende *τετράμετρον σύνθετον* des Aristides ist in der That eine *περίοδος σύνθετος δίκωλος*, und ebenso sind die aus 2, 3, 4, 5 Daktylen oder Anapästen bestehenden *μέτρα ἁπλᾶ* des Aristides in Wahrheit *περίοδοι ἀσύνθετοι μονόκωλοι*. Das aus 6 Daktylen oder Anapästen bestehende Metron, welches Aristides

---

*) Nach der Theorie des Hephaestion würde dies in seinem Encheiridion nicht erwähnte *δακτυλικόν* ein „*ὀκτάμετρον*" sein. Vgl. fragm. de versib. in Eichenfeld u. Endlicher Analect.: Octametrum catalecticum, quo usus est Stesichorus in Sicilia:

Audiat haec nostri mela carminis et tunc pervia rura volabit.

Dagegen stimmt Mar. Vict. p. 103 mit Aristides: cum anapaesticus versus et septem et octo pedum reperiatur, placuisse maioribus eum per syzygias caedi, non alias quam si dactylus supergrederetur hexametrum, utique per syzygias scanderetur.

**) Dies ist der Inhalt folgender Stellen des Aristides: p. 50 *τὸ μὲν γὰρ* [*δακτυλικὸν*] *καθ' ἕνα βαίνεται πόδα καὶ προχωρεῖ σύνεγγυς κδ' χρόνων ...*, *τὰ δὲ* [*ἄλλα*] *κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λ' χρόνων* [libb. *προχώρων χρόνων*] *ἢ ὀλίγῳ πλειόνων, ὅθεν τινὲς τὰ ὑπερβαίνοντα τὸ προειρημένον τῶν χρόνων μέγεθος* [d. i. *κδ'*], *διαιροῦντες εἰς δύο, σύνθετα προσηγόρευσαν.* — p. 52 *βαίνουσι* [libb. *παραβαίνουσι*] *δέ τινες αὐτὸ* [d. i. *τὸ δακτυλικὸν*] *καὶ κατὰ συζυγίαν, ποιοῦντες τετράμετρα καταληκτικά.* — p. 52 *τὸ ἀναπαιστικὸν ... ἄρχεται μὲν ἀπὸ διμέτρου καὶ προχωρεῖ μέχρι τετραμέτρου. καὶ ὅτε μέν ἐστιν ἁπλοῦν, καθ' ἕνα πόδα γίνεται· ὅτε δὲ σύνθετον δι' ἣν προείπομεν αἰτίαν, κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν.*

Digitized by Google

ebenfalls ein *ἁπλοῦν* nennt, ist wenigstens in den meisten Fällen eine aus 2 tripodischen Kola bestehende *περίοδος σύνθετος* und muss alsdann ungeachtet seiner monopodischen Messung zu den *μέτρα σύνθετα* gerechnet werden.

Bei Aristides besteht somit für die daktylischen und die anapästischen Metra völlige Gleichheit in Beziehung auf die bald monopodische, bald dipodische Messung und die hierauf sich gründende Auffassung der Apothesis. Dieser Discrepanz zwischen Aristides und Hephaestion haben wir nun noch eine von Hephaestions Scholiasten p. 141 W. uns überlieferte Auffassung hinzuzufügen. Hier heisst es: *ἰστέον οὖν, ὅτι, ἐὰν τὰ δακτυλικὰ ἢ ἀναπαιστικὰ βαίνηται κατὰ συζυγίαν, ἔχει ἀποθέσεις ἕξ*, worauf an einer daktylischen Tetrapodie (mit einem Beispiele aus Alkman *Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός*) folgende Nomenclatur gegeben wird:

(δίμετρον) ἀκατάληκτον	_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ _ ∪ ∪
καταληκτ. εἰς δισύλλ.	_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ _ ∪
καταληκτ. εἰς συλλαβ.	_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ _
βραχυκατάληκτον	_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪
(μονομ.) ὑπερκ. εἰς δισύλλ.	_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ | _ ∪
ὑπερκ. εἰς συλλαβ.	_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ | _

Ein aus 4 Daktylen bestehendes *μέτρον* wird hier also (abweichend von der Daktylen-Messung Hephaestions und Aristides') genau so gemessen, wie Hephaestion (nicht aber Aristides) ein gleich grosses anapästisches Metron auffasst, nämlich als *δίμετρον*. — Die sämmtlichen von den Metrikern überlieferten Auffassungen der *δακτυλικά* und *ἀναπαιστικά* sind auf folgender Tabelle übersichtlich zusammengefasst: A. bedeutet Aristides, H. Hephaestion, S. Schol. Heph. p. 141 W.; eine Beurtheilung dessen, was hier richtig oder unrichtig ist, kann erst später gegeben werden.

[*Μέτρα ἁπλᾶ* Arist.]

_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ *δίμετρον* A. H.
∪ ∪ _ ∪ ∪ _ *δίμετρον* A.
_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ *τρίμετρον* A. H., *δίμετρον βραχυκ.* S.
∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ *τρίμετρον* A. , *δίμετρον βραχυκ.* H. S.
_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ *τετράμετρον* A. H., *δίμετρον* S.
∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ *τετράμετρον* A. , *δίμετρον* H. S.
_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ *πεντάμετρον* A. H.
∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ *πεντάμετρον* A., *τρίμετρον βραχυκ.* H.
_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ⏑ *ἑξάμετρον* A. H., *τρίμετρον* S.
∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ *ἑξάμετρον* A. , *τρίμετρον* H.

Digitized by Google

[*Μέτρα σύνθετα* Arist.]

⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑|–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– – *τετράμετρον* A., *ὀκτάμετρον* H.
⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–|⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏒ *τετράμετρον* A. H.

Ausser den genannten Terminis bedienen sich die Alten für die katalektischen Metren oder Kola auch noch der Bezeichnung *πενθημιμερές* und *ἑφθημιμερές* (sc. *κόμμα*):

πενθημιμερές	*ἑφθημιμερές*
–⏑⏑|–⏑⏑|⏒	–⏑⏑|–⏑⏑|–⏑⏑|–
⏑⏑–|⏑⏑–|⏓	⏑⏑–|⏑⏑–|⏑⏑–|⏒
–⏑| –⏑|⏒	–⏑| –⏑| –⏑|⏒
⏑–| ⏑–|⏓	⏑–| ⏑–| ⏑–|⏓

Mit der brachykatalektischen Messung hängt der Name *ἡμιόλιον* zusammen, womit ein aus anderthalb dipodischen *βάσεις* bestehendes *κῶλον* häufig bezeichnet wird, namentlich das *τροχαϊκόν*.

–⏑–⏑|–⏑.

Jede Schlusssilbe des vollständigen oder unvollständigen Metrons ist eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος*. Ausserdem lässt die vollständige, aber nicht die unvollständige (katalektische und brachykatalektische) *βάσις ἰαμβική* eine anlautende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zu. Von den inlautenden *βάσεις τροχαϊκαί* lässt nur diejenige eine *ἀδιάφορος* an, auf welche eine akatalektische oder katalektische *βάσις* folgt, nicht aber eine solche, welche einer brachykatalektischen *βάσις* oder einer *ὑπερκατάληξις* vorausgeht. Hephaest. sagt vom katalektischen *ἰαμβικόν* p. 17 W.: *δέχεται ... τὸν ἴαμβον παραλήγοντα*, vom brachykatalektischen *τροχαϊκόν* p. 20 W.: *ἐὰν δὲ ᾖ βραχυκατάληκτον, οὐ βούλεται τὸν παραλήγοντα (πόδα) τετράσημον ἔχειν.*

Die Metriker vor Hephaestion scheinen richtig gelehrt zu haben, dass der anlautende *πούς* einer katalektischen iambischen *βάσις* nicht aufgelöst werden könne, also nicht:

⏓ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏓;

sie stellen aber unrichtiger Weise auch für den anlautenden *πούς* der katalektischen trochäischen Schluss-*βάσις* die gleiche Regel auf. Hephaestion verbessert hier seine Vorgänger und lehrt: das *τροχαϊκὸν καταληκτικόν* nehme bisweilen auch im vorletzten Takte (im *παραλήγων πούς*) den Tribrachys an pag. 22 W.: *ἔτι μέντοι καὶ ἐν τοῖς καταληκτικοῖς καὶ ὁ τρίβραχυς ἐγχωρεῖ, καθάπερ προειρήκαμεν, οὐ μόνον ὁ τροχαῖος, ὥς τινες οἴονται, παράδειγμα τόδε·*

τῶν πολιτῶν ἄνδρας ὑμῖν δημιουργοὺς ἀποφανῶ.

Digitized by Google

Unrichtig aber stellt Hephaestion nun auch für das katalektische Iambikon die Regel auf p. 17 W.: *δέχεται ... τὸν ἴαμβον παραλήγοντα ἢ σπανίως τρίβραχυν.* Wir müssen sagen: Die vorletzte Silbe im katalektischen Iambikon ist unlösbar.

§ 35.

Μέτρα ἀκατάληκτα μονοειδῆ.

Von allen Metren sind die Päonen diejenigen, welche entschieden die akatalektische Apothesis bevorzugen. Nach ihnen ist dieselbe bei den Daktylen, sodann bei den Iamben am häufigsten. Trochäen, beide Ionici, ganz besonders aber die Anapästen haben eine ganz entschiedene Abneigung dagegen. — Wir betrachten die Akatalexis nach den beiden Klassen der thetischen und anakrusischen Metra.

I. Die thetischen Metra oder Perioden, d. h. die mit der *θέσις* anlautenden, gehen bei akatalektischer Bildung auf die *ἄρσις* aus. Die thetischen *πόδες κύριοι* haben entweder eine Kürze oder Doppelkürze zur *ἄρσις*: eine Kürze (oder irrationale Länge) der 3-zeitige Trochäus, eine Doppelkürze der Daktylus, der 5-zeitige Päon und der 6-zeitige Ionicus a maiore. Im Ausgange der Periode wird „*σεμνότητος ἕνεκεν*“ (Aristid. p. 50) die Doppelkürze der *ἄρσις* vermieden, es tritt Contraction derselben zur Länge ein, daher

⏑– ⏑– , statt ⏑– ⏑–
⏑–– ⏑⏑–, statt ⏑–– ⏑––
⏑–– ⏑––, statt ⏑–– ⏑––,

dagegen hat die *ἀδιάφορος ἄρσις* des Trochäus in der Apothesis nichts Auffallendes

⏑⏑⏑⏑
⏑⏑⏑–

Die aus Contraction der Doppelkürze entstandene Länge der *ἀπόθεσις* kann natürlich wegen der *τελευταία ἀδιάφορος* durch eine Kürze ersetzt, die schliessende trochäische Kürze der *ἀπόθεσις* kann umgekehrt durch eine irrationale anderthalbzeitige Länge vertreten werden

. . . . . ⏑– ⏑⏑
. . . . . ⏑⏑⏑⏑

Dies sind die Formen der akatalektischen *ἀπόθεσις* für die gleichförmigen thetischen Metren. Indes kommen die thetischen *μέτρα ἀκατάληκτα* des *τρίσημον γένος* sehr selten vor; in Hephaestions Encheiridion ist, abgesehen vom Ithyphallikon, nur ein

Digitized by Google

einziges Beispiel enthalten, das akatalektische *τετράμετρον τροχαϊκόν*:

κλῦθί μευ γέροντος ενέ|θειρα χρυσόπεπλε κοῦρα.

Unter den daktylischen *μέτρα ἀκατάληκτα* steht obenan als das älteste und berühmteste das *ἑξάμετρον ἡρῷον*, genannt *ἔπος*:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πη|ληϊάδεω Ἀχιλῆος.

Archilochus, Anakreon u. A. bilden akatalektische *τετραποδίαι δακτυλικαί* (*μέτρον Ἀρχιλόχειον*):

Φαινόμενον κακὸν οἰκαδ' ἄγεσθαι Archil. Ep.
Ἀδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοΐ Anakr.
Μνᾶται δηῦτε φαλακρὸς Ἄλεξις Anakr.

Alkman und Stesichorus bilden akatalektische *τετράμετρα δακτυλικά*, genannt *Στησιχόρεια* (von Hephaestion nicht angeführt, von andern unrichtig Octametrum genannt), — die richtige Bezeichnung als *τετράμετρα* bei Arist. vgl. § 34):

Πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων ὅκα | θεοῖσιν ἄδῃ πολύφοινος ἑορτά
Alcm. 26.
Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν
Stesich. 2.

Ferner kommt vor ein akatalektisches *πεντάμετρον δακτυλικόν*, wie das vorige *Στησιχόρειον* (Serv. p. 369) oder auch *Σιμμίειον* (Hephaest. p. 42) genannt:

Χαῖρε ἄναξ ἔταρε, ζαθεᾶς μάκαρ ἦβας Simm.
Χρύσεον ὄφρα δι' Ὠκεάνοιο περάσας Stesich. 8.

Die hier angewandte Bezeichnung akatalektische *δακτυλικά* ist gegen die Theorie Hephaestions und fast aller übrigen Metriker, denn wie wir § 34 gesehen, werden diese Metra *καταληκτικα εἰς δισύλλαβον* genannt*). Doch ist diese Terminologie der Metriker ohne allen Zweifel verkehrt und verstösst gegen die Consequenz ihres eigenen Systems. Denn *καταληκτικά* sind diejenigen Metra „*ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα*“, *ἀκατάληκτα* diejenigen, „*ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει*“. Nun ist aber der „*τελευταῖος πούς*“ z. B. des heroischen Hexameters, des Stesichoreions u. s. w. gerade so gut ein *ὁλόκληρος* und gerade so wenig ein „*μεμειωμένος*“ wie der schliessende *ἀμφίμακρος* des päonischen Tetrameters und Pentameters und als der schliessende *μολοσσός* des ionischen Kleomacheions;

*) Die Auffassung als akatalektische Metra bei dem Anonym. *περὶ τοῦ ἡρωικοῦ μέτρου* im Append. ad Dracon. ed. Furia p. 42.

Digitized by Google

sind diese päonischen und ionischen Metra *ἀκατάληκτα*, so ist es auch das daktylische Hexametron. Es kann allerdings der schliessende Spondeus nach dem Gesetze der *τελευταία ἀδιάφορος* in einen Trochäus übergehen, aber nach demselben Gesetze geht der schliessende Amphimakros der Päonen in den Daktylus, der schliessende Molossus des akatalektischen Ionikon a maiore in die Taktform – – ∪ über, ohne dass diese Metra dadurch zu katalektischen würden. Dass der Schlussspondeus des daktylischen Hexametrons ein contrahirter Daktylus ist, hätten die Metriker um so eher einsehen müssen, als sie von den beiden andern *πόδες* mit schliessender doppelkurzen *ἄρσις* ausdrücklich den Satz aufstellen, dass diese Doppelkürze in der katalektischen *ἀπόθεσις* des Metrons zu einer Länge contrahirt werden müsse. Ihre Auffassung der akatalektischen *δακτυλικά* als *καταληκτικὰ εἰς δισύλλαβον* ist hiernach eine entschiedene Inconsequenz. Doch lässt sich der Grund dieses Versehens erklären.

Es gibt nämlich auch daktylische Metra, welche in der Apothesis auf den Daktylus ausgehen, und zwar ist dessen schliessende Kürze ebenso wohl des Uebergangs in eine irrationale Länge fähig als die schliessende Kürze des trochäischen Metrons. Zu den daktylischen *μονοειδῆ* oder *καθαρά* dieser Bildung gehört das hexametrum Ibycium Serv. 370.

Αἰεί μ', ὦ φίλε θυμέ, τανύπτερος ὡς ὅκα πορφυρίς Ibyc. 4

und die noch häufigere Tetrapodie, genannt *μέτρον Ἀλκμανικόν* (Serv. 369. Mar. Vict. 98):

Ἠρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι Sapph.
Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον
ὕμνον καὶ χαρίεντα τίθει χορόν Alcm.

Wir haben keine Garantie, dass jede der vorstehenden Reihen ein selbständiges Metron bildet, und dass somit der auslautende Daktylus in der *ἀπόθεσις* einer Periode steht. Die Tragiker bilden in ihren Monodien lange hypermetrische Perioden aus solchen daktylisch auslautenden Tetrapodien, und auch Sappho, Alcäus, Alkman mögen diese Art der Composition angewandt haben. Sicher ist es nur von dem schliessenden Daktylus der zuletzt angeführten alkmanischen Reihe, dass er in der Apothesis einer Periode steht, denn er bildet zugleich das Ende einer Strophe, — alle drei alkmanischen Tripodien machten, wie uns überliefert ist, eine trikolische Strophe aus. Wir können demnach das *ἐπ-*

Digitized by Google

βάλλομαι der erwähnten sapphischen Tetrapodie nicht als Beweis anführen, dass der auslautende Daktylus einer Periode eine schliessende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* gestattet. Aber von den bei Archilochus vorkommenden Tetrapodien mit auslautendem Daktylus sagt Hephaestion p. 50 ausdrücklich: *γίνεται δὲ ὁ τελευταῖος τῆς· τετραποδίας διὰ τὴν ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον (συλλαβὴν) καὶ δάκτυλος καὶ κρητικός:*

καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους.

b. Die anakrusischen *μέτρα ἀκατάληκτα* (d. i. die mit einer *ἄρσις* anlautenden) gehen in der akatalektischen *ἀπόθεσις* auf die *θέσις* aus:

$$\begin{array}{l} \cup\ -\ |\ \cup\ -\ |\ \cup\ -\ |\ \cup\ \trianglerighteq\ \| \\ \omega\ -\ |\ \omega\ -\ |\ \omega\ -\ |\ \omega\ \trianglerighteq\ \| \end{array}$$

Die schliessende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* ist ebenso aufzufassen wie die schliessende *ἀδιάφορος* des Spondeus, Amphimakros und Molossus, die wir soeben besprochen, nur dass in dem einen Falle die durch eine sprachliche Kürze ausgedrückte *μικρὰ δίσημος* (oder *τετράσημος*) der *ἄρσις*, im andern der *θέσις* angehört.

Aeusserst selten werden anapästische Perioden mit akatalektischer Apothesis gebildet. Die Beispiele wollen mit Mühe zusammengesucht werden. Wir treffen zunächst einige *ὑπέρμετρα*, die mit akatalektischer Reihe schliessen:

κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν Pers. 934.
Σουσισκάνης τ' Ἀγβάτανα λιπών Pers. 961.
ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως Ran. 376.
καὶ πόθεν ἔμολον, ἐπὶ τίνι τ' ἐπίνοιαν Av. 405.
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν | ἱερὸν τέμενος Lysistr. 483.

Dies sind tetrapodische, — das erste und letzte dipodische *κῶλα*, als Schluss anapästischer Hypermetra. In gleicher Weise scheint eine akatalektische Tripodie den Schluss zu bilden Av. 330

φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ | περίβαλε περί τε κύκλωσαι.

Ein selbständiges Metron bildet ferner die akatalektische Pentapodie Acharn. 284

σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή,

vielleicht auch Ibyc. fr. 2:

ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

Nach Hephaestions Auffassung sind zwar diese anapästischen Tripodien und Pentapodien keine *ἀναπαιστικὰ ἀκατάληκτα*, sondern *βραχυκατάληκτα*, doch vgl. § 34. — Die Spärlichkeit der Bei-

Digitized by Google

spiele zeigt, welche Abneigung die Alten im anapästischen Rhythmus gegen eine akatalektische Apothesis hatten.

Viel häufiger kommen iambische Metra mit akatalektischer Apothesis vor. Dahin gehört vor allen das Trimetron:

Ἔστε ξένοισι μειλίχοις ἐοικότες.

Aber auch iambische Tetrametra der eigentlichen Melik sind häufig akatalektisch, besonders bei den Tragikern. Ein Beispiel aus Anacr. gibt Hephaest. p. 18

Δέξαι με κωμάζοντα, δέ|ξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.

Minder häufig sind akatalektische Dimetra als selbständige Metra; nach Hephaest. p. 17:

Ἐρῶ τε δηὖτι κοὐκ ἐρῶ
καὶ μαίνομαι κοὐ μαίνομαι.

Auch für *μέτρα καθαρά* aus Ionici a minore ist akatalektische Apothesis viel seltener als die katalektische. Die *μέτρα δίκωλα* sind fast durchgängig katalektisch. Akatalektisch das *τρίμετρον*:

Τί με Πανδίονις ὤραννα χελιδών Sapph.

Sodann treffen wir bisweilen akatalektischen Schluss in den ionischen *ὑπέρμετρα*, wie in dem von Horaz nachgebildeten *ὑπέρμετρον δεκάμετρον* des Alcäus

.... metuentes patruae verbera linguae;

doch ist auch hier akatalektische Apothesis ungleich häufiger.

§ 36.

Μέτρα καταληκτικὰ μονοειδῆ.

a. Den thetisch anlautenden *μέτρα καταληκτικά* fehlt in der Apothesis die *ἄρσις* des letzten Versfusses:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (⏑)
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – (⏒)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏒)
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ (⏒)

Statt der zweifachen *καταληκτικὰ δακτυλικά*, *εἰς δισύλλαβον* und *εἰς συλλαβήν*, dürfen wir, wie § 35 gezeigt, nur eine einzige Art statuiren, nämlich diejenigen, welche die Alten als *καταλ. εἰς συλλαβήν* bezeichnen (die *καταλ. εἰς δισύλλαβον* sind akatalektisch). Auch für die aus der zweiten Apothesis herbei zu ziehenden *ἰωνικά* müssen wir von den Alten abweichen. Sie nennen dieselben *βραχυκατάληκτα*, weil sie irrthümlich den Ionicus als eine aus einem spondeischen und pyrrhichischen Takte bestehende Dipodie ansehen und ein Fehlen dieses vermeintlichen pyrrhichischen

Digitized by Google

ποὺς τελευταῖος annehmen. Wir haben sie als *ἰωνικὰ καταληκτικά* aufzufassen, ebenso wie die analogen *καταληκτικὰ παιωνικά.*

Seinem rhythmischen Werthe nach steht der katalektische Takt der Apothesis den vorausgehenden *πόδες ὁλόκληροι* völlig gleich. „Blos das Metrum ist unvollständig, aber nicht der durch das Metrum dargestellte Rhythmus; rhythmi qua coeperunt sublatione et positione ad finem usque decurrunt" Quintil. Inst. 9, 4, 50. 55.

Diese Gleichheit zwischen dem katalektischen und akatalektischen Takte wird durch Hinzutritt einer Pause bewirkt. Sie muss bei den Trochäen ein einzeitiges *λεῖμμα* (∧), bei den übrigen eine zweizeitige *πρόσθεσις* (⊼) sein. Von einer solchen Pause spricht Quintil. Instit. 9, 7, 98, sowie auch Augustin de musica 4, 14, der für ein katalektisches daktylisches Metrum ausdrücklich ein silentium von 2 tempora (also eine *δίσημος πρόσθεσις*) angibt.

Trochäische Perioden haben fast durchgängig katalektische Apothesis. Es hängt dies ohne Zweifel damit zusammen, dass im Ausgange der Periode nicht gern eine kurze Arsis-Silbe geduldet wird, weshalb auch in der akatalektischen Apothesis die Contraction der zweisilbigen *ἄρσις* (der Daktylen, Ionici a maiore und Päonen) zu einer Länge, Aristid. p. 50 „*σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως*".

Die hierher gehörenden trochäischen Metren sind das häufige *τετράμετρον καταληκτικόν*

Ἐρξίη πῆ δῆτ' ἄνολβος | ἀθροΐζεται στρατός,

sowie das durch mehrmalige Wiederholung der ersten Reihe dieses Metrons hervorgegangene trochäische *ὑπέρμετρον.*

Ferner das *δίμετρον καταληκτικόν* oder *ἐφθημιμερές*, welches nur in melischen Strophen unter andere meist längere Reihen gemischt ein selbständiges *μέτρον* für sich bildet, genannt *ληκύθιον* oder auch *Εὐριπίδειον*

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
Θούριος μολὼν Ἄρης Phoen. 250;

endlich das seltene *τρίμετρον καταληκτικόν* des Archilochus, von Einigen *ἀκέφαλον ἰαμβικόν* genannt, Hephaest. p. 20:

Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδεισάμην.

Daktylische Perioden mit katalektischer Apothesis sind nicht so häufig wie *δακτυλικὰ ἀκατάληκτα*: die daktylische Tri-

Digitized by Google

podie oder das *πενθημιμερὲς δακτυλικόν*, von Archilochus als *ἐπῳδικόν* gebraucht:

ἐν δὲ Βαθουσιάδης Arch. bei Hephaest. p. 23;

die daktylische Tetrapodie oder das *ἑφθημιμερές*, genannt Alcmanicum:

ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δῆμος ἅπας Alcm. bei Hephaest. p. 23;

das daktylische *τετράμετρον καταληκτικόν*, genannt Ibycium Serv. Cent. p. 370 (wo es fälschlich als heptametrum hypercatalectum bezeichnet ist):

τῆνος ὁ βακτροφόρας, δικλοείματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα Kerkid. frg. 2.

κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων Agam. 104,

das daktylische *ἑξάμετρον καταληκτικόν*, genannt *ἀγγελικόν* oder *Χοιρίλειον* Dion. 495. Plotius 255

τοιάδε χρὴ Χαρίτων δα|μώματα καλλικόμων Stesich. fr. 34,

endlich die katalektische Pentapodie Serv. 369 Alcmanicum constat tetrametro hypercatalecto ut est hoc

vita quieta nimis caret ingenio.

Zu bemerken ist noch dies, dass wenn auf eines der genannten katalektischen Metra ein anakrusisch anlautendes Metron folgt, die dem akatalektischen Schlusstakte fehlende Zeit der *ἄρσις* eben durch diese anlautende *ἄρσις* des folgenden Metrons ausgefüllt wird. Dann also tritt keine Pause ein. Beispiele hierfür gibt die spätere Darstellung.

Anders ist es mit den katalektischen Iamben und Anapästen, welche nach dem letzten vollständigen Einzeltakte noch Eine bald lange bald kurze Silbe als *ποὺς μεμειωμένος* darbieten:

⏑⏑–, ⏑⏑–, ⏑⏑–, ⏑
⏑ –, ⏑ –, ⏑ –, ⏑

Man könnte den *τελευταῖος ποὺς μεμειωμένος* der anapästischen und iambischen *καταληκτικά* in der Weise auffassen wollen, dass der fehlende Theil desselben die schliessende *θέσις* sei, mithin die Schlusssilbe in einer *ἄρσις* oder einem schwachen Takttheile bestände:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ (⏑)
⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑(⏑)

Dann hätten z. B. die katalektischen Tetrapodien nur drei *θέσεις*, statt der vierten *θέσις* würde ein *κενὸς χρόνος* gesetzt sein:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ˊ
⏑⏑⏑⏑⏑⏑ – ˊ;

Digitized by Google

es würde dann ferner von den Schlusssilben beider Kola, die ja beide in der *ἀπόθεσις* willkürlich eine Länge oder eine Kürze sein können, die iambische Katalexis ihrer wahren rhythmischen Natur nach eine einzeitige Kürze und nur die anapästische Katalexis eine zweizeitige Länge sein. So scheint man früher wohl allgemein dies Verhältniss aufgefasst zu haben. Aber der wahre Sachverhalt ist ein anderer. Es geht nämlich aus der uns überlieferten Notirung der in der Ode an die Muse vorkommenden iambischen *τετράμετρα καταληκτικά* und der in dem Hymnus auf Nemesis und Helios vorkommenden anapästischen *τετραποδίαι καταληκτικαί* auf das unzweideutigste hervor, dass die schliessende Silbe keine *ἄρσις*, sondern eine *θέσις* ist, dass ferner der fehlende d. h. der nicht durch Silben ausgedrückte Takttheil die dieser *θέσις* vorangehende *ἄρσις* ist, und endlich dass deren Zeitumfang durch Dehnung der vorherrschenden Länge zu einem die Zweizeitigkeit überschreitenden Masse ausgefüllt ist. Also

kat. ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ — ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

akat. ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ — ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ —

Ich will hier den in der griechischen Rhythmik hierfür gegebenen Nachweis nicht wiederholen, nur das sei zu dem dort Gesagten noch hinzugefügt, dass, wie wir oben bemerkten, auch für die iambischen Tetrameter aus der Melodie selber diese Dehnung der vorletzten Silbe zu einem *τρίσημος* unzweideutig hervorgeht, wenn auch die blossen Notenzeichen nicht zu diesem Resultate führen. Denn soviel man sich auch bemühen mag, die beiden letzten Silben der iambischen Tetrameter in der ihnen gegebenen Melodie als zweizeitige *θέσις* und einzeitige *ἄρσις* zu fassen, so wird man sich jedesmal überzeugen, dass dies nicht möglich ist; die einzig mögliche Weise, wie sie sich in den Rhythmus einordnen, ist die oben angegebene.

So kommt denn auch hier die oben angeführte Angabe des Aristides p. 50 zu ihrem Rechte: *καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως.* Bei der aus den Musikresten folgenden Messung liegt die *σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως* klar zu Tage, sie würde aber nicht vorhanden sein, wenn die schliessende Silbe eine kurze *ἄρσις* wäre. Wie verhält sich nun diese Dehnung der Länge zur *μακρὰ τρίσημος* oder *τετράσημος* zu den Angaben des Aristoxenus? Mit seiner Angabe, dass die Kürze die Hälfte der Länge sei, verträgt sich die vorliegende Messung recht gut. Meine

Digitized by Google

Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus S. 114 ff. gibt den Nachweis, dass dieser uns nur unvollständig überlieferte Aristoxenische Satz eine zweifache Ausnahme involvirt: 1. die Messung des *χορεῖος ἄλογος*, 2. die Katalexis. Bei der Katalexis kommt es vor, dass wegen der *τελευταία ἀδιάφορος* auf die vorletzte drei- oder vierzeitige Länge der katalektischen Iamben und Anapästen eine sprachliche Kürze folgt:

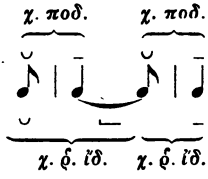
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏔ ⏑
⏒ ⏓ ⏒ ⏓ ⏒ ⏑,

aber diese Kürze gilt rhythmisch ebenso gut als eine Länge, wie in der akatalektischen Apothesis

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑.

Was Aristoxenus über die novissima syllaba indifferens statuirt, ist bei Marius Victorinus p. 63 K. überliefert: „Aristoxenus musicus dicit breves finales in metris, si collectiores sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri".

Dagegen betrifft ein zweiter Aristoxenischer Satz Psell. 8 speciell die Zeitgrössen der iambischen und anapästischen Katalexis. Er sagt nämlich, dass solche Zeitgrössen, welche genau den Umfang des Takttheiles (einer *θέσις* oder *ἄρσις*) oder ganzen Taktes ausfüllen, *χρόνοι ποδικοί* heissen (einerlei ob sie *ἀσύνθετοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν* sind oder *σύνθετοι*). Es wird hiernach der einen iambischen Takt ausfüllende *χρόνος τρίσημος* ⏑ ⏓, ⏒ und der einen Anapäst ausfüllende *χρόνος τετράσημος* ⏒ ⏓, – ⏓, – ⏒, ⏒⏒ ein *χρόνος ποδικός* sein, ebenso aber bildet auch jedes einzeitige oder zweizeitige (⏑, –) *σημεῖον* dieser Takte einen *χρόνος ποδικός*. Es gibt dann aber auch ferner Zeitgrössen, welche den Umfang eines *χρόνος ποδικός* d. i. des ganzen Taktes oder eines Takttheiles nicht völlig ausfüllen oder denselben überschreiten, genannt *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*. Diese sind es, welche sich in der iambischen und anapästischen Katalexis darbieten:



Die Grenze der beiden *χρόνοι ποδικοί* fällt innerhalb der *τρίσημος μακρά*, das letzte Drittel derselben gehört dem folgenden *χρόνος ποδικὸς τρίσημος* an; ⏑ ⏓ ist ein *χρ. ῥυθμοποιίας*, welcher

Digitized by Google

das *μέγεθος* des *χρόνος ποδικὸς τρίσημος* überschreitet, und um wie viel derselbe grösser ist, um so viel muss der hinter dem *μέγεθος τοῦ χρόνου ποδικοῦ* zurückbleibende *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος* – kleiner als der *τρίσημος* sein. Zu dieser in unserer modernen Rhythmik nicht vorkommenden Auffassung anakrusischer Takte muss die antike Rhythmik ihre Zuflucht nehmen, weil sie die anlautende *ἄρσις* der Periode nicht, wie wir es zu thun gewohnt sind, von der folgenden *θέσις* absondert*).

Die Anapästen lieben durchweg katalektische Apothesis, oder um mit Aristides zu sprechen, die *σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως*, die vierzeitigen gehen mit Unterdrückung der letzten inlautenden *ἄρσις* auf ∪ ⏑ ⏓, die dreizeitigen auf ∪ ⏑ ⏓ aus. Die beiden ältesten anapästischen Metra sind das katalektische *μονόκωλον δίμετρον*, genannt *παροιμιακόν*, und das katal. *δίκωλον τετράμετρον*; als eine Erweiterung des letzteren sind die anapästischen *ὑπέρμετρα* aufzufassen.

§ 37.

Μέτρα βραχυκατάληκτα und *ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ*.

Βραχυκατάληκτα.

Diejenigen Metra, welche nach dipodischen *βάσεις* gemessen hinter der letzten *βάσις* noch einen ganzen Einzeltakt haben, heissen *βραχυκατάληκτα*. Die daktylischen und trochäischen Brachykatalekta sind folgende:

τετράμ. βραχυκατ.

⏑ ∪ ⏑ ∪, ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ⏑ ∪
⏑ ⏒ ⏑ ⏒, ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏑ ∪
⏑ ⏒ ⏑ ⏒, ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏑ ⏒
∪ ⏑ ∪ ⏑ | ∪ ⏑ ∪ ⏑ | ∪ ⏑ ∪ ⏑ | ∪ ⏑
⏒ ⏑ ⏒ | ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ | ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ | ⏒ ⏑

τρίμετρ. βραχυκατ.

⏑ ∪ ⏑ ∪, ⏑ ∪ ⏑ ∪, ⏑ ∪
⏑ ⏒ ⏑ ⏒, ⏑ ⏒ ⏑ ⏒, ⏑ ∪
⏑ ⏒ ⏑ ⏒, ⏑ ⏒ ⏑ ⏒, ⏑ ⏒
∪ ⏑ ∪ ⏑, ∪ ⏑ ∪ ⏑ | ∪ ⏑
⏒ ⏑ ⏒ ⏑, ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ | ⏒ ⏑

*) Es lässt sich bei den katalektischen Iamben nur sehr selten mit Sicherheit nachweisen, dass sie für die Recitation bestimmt waren. Die katalektischen Iamben und Anapästen der alten Komödie, sowohl die *τετράμετρα* wie die *ὑπέρμετρα* sind wahrscheinlich sämmtlich melisch oder wenigstens zu gleichzeitiger Instrumentalbegleitung declamirt (*παρακαταλογή*).

Digitized by Google

Bildet das letzte *κῶλον* der *τετράμετρα βραχυκατάληκτα* ein selbständiges *μέτρον*, so ist es ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*; gehen ihm mehr als 2 *βάσεις* voran, so haben wir ein *ὑπέρμετρον βραχυκατάληκτον*.

Zunächst ist zu bemerken, dass daktylische Brachykatalektika zwar nicht von Hephaestion statuirt werden, denn nach seiner Ansicht werden die Daktylen stets nach monopodischen *βάσεις* gemessen, aber nach Aristides u. a. steht die dipodische Messung für die aus mehr als 6 Daktylen bestehenden Metra fest, nach Mar. Vict. p. 84 auch für die Verbindung von 6 daktylischen Versfüssen, jenes sind dipodisch gemessene *τετράμετρα*, diese *τρίμετρα*. Ein aus 7 Daktylen bestehendes Metron kann nach Aristides nur ein *τετράμετρον βραχυκατάληκτον* genannt werden; andere, die monopodische Messung unrichtiger Weise auch hier annehmend, nennen es *ἑπτάμετρον ἀκατάληκτον*, vgl. Serv. Cent. p. 370. — Es würden nun aber auch diejenigen, nach welchen es *δακτυλικα βραχυκατάληκτα* gibt, von den vorstehenden daktylischen Formen nur die auf den Daktylus ausgehenden für *βραχυκατάληκτα* erklären, nicht aber die auf den Spondeus ausgehenden; denn wie wir bei dem akatalektischen Metron gesehen, gehen sie hierbei unrichtiger Weise nicht von der spondeischen, sondern von der der *τελευταία ἀδιάφορος* wegen zulässigen trochäischen Form des Schlusses aus, halten diese für eine daktylische Katalexis *εἰς δισύλλαβον*, während sie doch den Spondeus als die akatalektische Contraction des Daktylus hätten ansehen müssen. So sehen auch die Metriker die vorliegenden auf ... – ⏑ ausgehenden *δακτυλικά* nicht als *βραχυκατάληκτα*, sondern vielmehr für *ὑπερκατάληκτα εἰς δισύλλαβον* an, schol. Heph. p. 141 W. Diese Auffassung fällt natürlich mit dem Aufgeben des daktylischen *καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον*: – ∪ – ∪, – ⏑ ist so gut wie die Form – ∪ – ∪, – ∪ eine dipodische Basis mit einem ganzen Versfusse als Schluss.

Das brachykatalektische *τετράμετρον δακτυλικόν* mit schliessendem Spondeus wird unter dem Namen des Stesichorium von Serv. Cent. 370 als heptametrum catalecticum angeführt:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –

Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀ|πείρονας, ἀργυρορίζους Stesich. fr. 5.
Ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέ|πει παιᾶνα κατάρχειν Alcm. fr. 19.
Ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος πειθὼ ῥοδέ|οισιν ἐν ἄνθεσι θρίψων Ibyc. fr. 3.
Οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε|λωίδες εἰσὶ πάροικοι Pers. 867.

Digitized by Google

Ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος, | ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πύρφορον, ὦ χθόνιαι βαρυάχεες | ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί Ran. 1748.

Seltener bildet das zweite Glied dieser dikolischen Periode ein selbständiges *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*, nach Serv. 269 Alcmanium genannt (trimetrum catalecticum):

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Ἑλλάνων ἐκράτυνε Pers. 899.
Αἷς ὅδε νῦν χθόνα σείει·
διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας Av. 1752.

(das letzte Kolon mit Auflösung des ersten Daktylus)

Ξυνδαίτωρ μετάκοινος Eum. 349.

Das brachykatalektische *τρίμετρον δακτυλικόν* nach Serv. 369 und Hephaest. 42 ein *πεντάμετρον καταλ. εἰς δισύλλαβον*, wird von jenem wie das vorige *Στησιχόρειον*, von diesem *Σιμμίειον* genannt:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Χρύσεον ὄφρα δι' ὠκεανοῖο περάσας Stesich. fr. 8.
Πλὴν Διὸς εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος Agam. 166.
Θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν Agam. 978.
Πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων Choeph. 592.
Γιγνομέναισι λάχῃ τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη Eum. 347.
Ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες Eum. 959.
Χαῖρε ἄναξ ἔταρε ζαθέας μάκαρ ἦβας ap. Hephaest. p. 23.

Das brachykatalektische *τετράμετρον τροχαϊκόν* Heph. p. 39, Serv. 368 (von dem letzteren Sotadicum genannt, vgl. Cap. 6)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν.

Ein brachykatalektisches *τροχαϊκὸν ὑπέρμετρον* (*τετράκωλον*) finden wir Ran. 1375

Ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ |
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

Häufiger kommt das brachykatalektische *δίμετρον τροχαϊκόν* als selbständiges Metron vor, genannt *ἰθυφαλλικόν*, Heph. l. l.

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓

Ἐμμὶ τῶ φυγαίχμα Callim.
Εἰ δὲ μή, μελανθές Aesch. Suppl. 154.
Ἀρτάναις θανοῦσαι Suppl.

Das brachykatalektische *τρίμετρον τροχαϊκόν* (Sapphicum Serv. 369)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ Agam. 977.
Τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς Phoen. 948.

Digitized by Google

Anakrusische Brachykatalekta sind viel seltener. Das *τρίμετρον ἰαμβικὸν βραχυκατάληκτον*, nach Serv. 366 Alcmanicum genannt, ist in den Strophen der Tragiker vertreten:

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

Τὰ δ' ὁλοὰ πελόμεν' οὐ παρέρχεται Sept. 768.
Ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον Agam. 408.

Dies sind also, wenn wir die Einzeltakte zählen, vollständige iambische Pentapodien. Das brachykatalektische *τρίμετρον ἀναπαιστικόν* (die vollständige anapästische Pentapodie), nach Serv. 371 Pindaricum genannt, finden wir:

⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓

Σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή Acharn. 285.
Ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα Ibyc. 2.

Das brachykatalektische *δίμετρον ἰαμβικόν* und *ἀναπαιστικόν* ist nach der Zahl der Einzeltakte gerechnet eine vollständige iambische und anapästische Tripodie, die letztere heisst nach Serv. 370 Aristophanium, der gewöhnliche Name ist *προσοδιακόν*:

⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏔ ⏖ ⏓

Φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι Av. 729;

die erstere Euripidium, Serv. 366:

⏑ ⏓ ⏑ ⏔ ⏑ ⏓

Ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ Agam. 198.
Τάλαινα παρακοπά Agam. 223.

Verbinden sich diese brachykatalektischen Dimetra mit einer vorangehenden vollständigen Tetrapodie, so entsteht das brachykatalektische *τετράμετρον ἀναπαιστικόν* (genannt Alcmanicum Serv. 371) und *τετράμετρον ἰαμβικόν* (genannt Aristophanium Serv. 366).

Ueberblicken wir die verschiedenen brachykatalektisch schliessenden Reihen, so sind es sämmtlich solche, welche wir nach der Zahl ihrer Einzeltakte als trochäische, daktylische, iambische, anapästische Pentapodien und Tripodien, und zwar als akatalektische Pentapodien und Tripodien hezeichnen müssten, denn der schliessende Takt ist überall ein *ὁλόκληρος*. Mögen wir nun die Daktylen und Anapästen vierzeitig oder dreizeitig (vgl. § 30) messen, so haben wir bei diesen Kola, wenn wir die durch das Metrum ausgedrückten Takte zählen, überall dreitheilige *μεγέθη* von 9 oder 12 und fünftheilige *μεγέθη* von 15

Digitized by Google

oder 20 *χρόνοι πρῶτοι* vor uns. Solche *μεγέθη* können nach Aristoxenus einheitliche Kola oder, wie er selber sich ausdrückt, *πόδες σύνθετοι* bilden:

π. ἰαμβ. 9-σημος

⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑

π. ἰαμβ. 12-σημος

⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
– – ⏑ – – ⏑ – –

Wir sind zwar nur im Stande, aus der directen Ueberlieferung der Alten (in Musikresten u. dgl.) für das Vorkommen des aus daktylischen Einzeltakten bestehenden *ποὺς ἰαμβικὸς δωδεκάσημος* Beispiele nachweisen zu können, aber warum sollte nicht auch der *ποὺς ἰαμβικὸς ἐννεάσημος* in der Praxis angewandt sein? Und warum sollten keine pentapodischen Reihen aus drei- und vierzeitigen Takten gebildet sein (*πεντεκαιδεκάσημοι* und *εἰκοσάσημοι*), da uns das Vorkommen der pentapodischen Reihe aus fünfzeitigen Takten (der 25-zeitigen päonischen Pentapodie) ausdrücklich überliefert ist? Es ist hier wohl blos als ein Curiosum anzuführen, dass der Verfasser der Grundzüge der Griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides in allem Ernste den Satz aufstellt, an Reihen aus 5 fünfzeitigen Takten wäre kein Anstoss zu nehmen, wohl aber an Reihen aus 5 drei- und vierzeitigen Takten. Wir Modernen sind durch unsere Musik überhaupt nicht an Kola aus fünf Takten gewöhnt, aber sie kommen nachweislich auch bei unseren modernen Componisten vor, und hier sind es überall Pentapodien aus geradtheiligen und dreitheilig-ungeraden, niemals aus fünftheiligen oder päonischen Einzeltakten. Dasjenige, was unserem rhythmischen Gefühle fremd ist, ist gerade das Vorkommen von Reihen aus 5 päonischen, nicht aus 5 trochäischen oder daktylischen Takten bei den Alten. Wir können nun aber aus der melischen Metrik der Alten für das Vorkommen einer Reihe von 5 daktylischen Takten den entschiedenen Nachweis geben. Wir lesen Acharn. 284:

Δ. Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.
Χ. σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.
Δ. ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὠχαρνέων γεραίτεροι; u. s. w.

Diese Strophe ist augenscheinlich sehr concinn gebaut. Sie zerfällt in drei tristichische Theile, von denen der erste mit dem dritten, der zweite mit dem vierten parallel steht. Dies geht aus der Vertheilung unter Personen, aus dem Inhalt und aus dem Metrum hervor:

Digitized by Google

1.

Δ. ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –, ⏑ – –
X. – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑
Δ. ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – ⏑

2.

X. ⏑ – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – –
⏑ – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – –
⏑ – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – –

3.

Δ. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –
Δ. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

4.

X. ⏑ – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – –
⏑ – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – –
– – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – –

In 2 und 4 singt der Chor ein päonisches *ὑπέρμετρον ἑξάκωλον*, in 1 und 3 singt Dikaiopolis je zwei trochäische Tetrameter, in deren Mitte eine Pentapodie des Chores tritt. Diese Pentapodie ist in 3 eine päonische, in 1 eine anapästische. Die Concinnität ist so gross, dass nur *ἄμουσοι* sie nicht erkennen können*).

Ich denke, dass die vorstehende Stelle des Aristophanes an dem Vorkommen von 5 anapästischen Einzeltakten als einer pentapodischen Reihe keinen Zweifel lässt. Nun lehrt aber Hephaestion, 5 anapästische Einzeltakte bilden ein brachykatalektisches Trimetron, 3 Einzeltakte bilden ein brachykatalektisches Dimetron**), und ebenso sei es auch mit 5 oder 3 iambischen und trochäischen Takten. Wir haben bisher überall die Terminologien der Metriker auf einem rhythmischen Princip beruhen sehen und müssen dies auch von demjenigen annehmen, was sie *βραχυκατάληκτον* nennen. Es kann darin nur folgendes liegen: die Gruppen von 3 und 5 Anapästen, Trochäen, Iamben sind nach dipodischen *βάσεις* gemessene *δίμετρα* und *τρίμετρα*, aber die letzte *βάσις* ist nicht vollständig, sondern im Metrum nur durch einen einzelnen *πούς* ausgedrückt. Die Silben des Megethos stehen hinter dem rhythmischen Werthe des Megethos zurück, der letzte rhythmische Einzeltakt ist nicht durch das Metron ausgedrückt. Man kann sich dies zunächst so denken, dass hier

*) Der Verf. der Grundzüge der griechischen Rhythmik schien zwar zu meinen, die fünf einzelnen Takte brauchten überhaupt zu keiner Reihe sich zu vereinigen, ein jeder Takt stehe als monopodische Reihe selbständig für sich da. Als ob es überhaupt möglich wäre, in irgend welcher Weise auf einander folgende 4-zeitige Takte von der Form ♫ | ♩ in der Weise zu componiren, dass jeder ein selbständiges Kolon für sich ausmachte! Man kann mehrere auf einander folgende Takte dieses geringen Umfangs weder declamatorisch, noch in irgend einer Melodie vortragen, ohne dass nicht mehrere eine höhere rhythmische Einheit, d. i. ein Kolon bilden.

**) während sie nach Aristides in Uebereinstimmung mit dem so eben gefundenen Ergebnisse ein *πεντάμετρον* und *τρίμετρον* ausmachen.

Digitized by Google

am Ende eine Pause eintritt, analog wie bei den katalektischen Trochäen und Daktylen, doch nicht eine Pause von dem Umfange des leichten Takttheils, sondern von dem Umfange eines ganzen Taktes.

δίμετρ. ἀκατάλ. ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ‖
δίμετρον καταλ. ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ ∧ ‖
δίμετρ. βραχυκ. ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑́ ∧ ‖

Es ist dies Vorkommen der *βραχυκατάληξις* etwas überaus natürliches und plausibles, so natürlich wie die *κατάληξις*. Denn weshalb sollte es bei den Griechen nur Pausen für halbe Takte, aber nicht für ganze Takte gegeben haben? Sagt doch auch die rhythmische Ueberlieferung, dass die Griechen nicht blos 1- und 2-, sondern auch 3- und 4-zeitige Pausen gehabt haben, nicht blos in der Instrumentalmusik, sondern auch im Gesange, also in der melischen Metrik. Da auch, wie gesagt, in allen übrigen Kategorien, welche die Metriker überliefern, beherzigenswerthe rhythmische Thatsachen zu Grunde liegen, so müssen wir auch die von ihnen überlieferte Brachykatalexis in der angegebenen Weise gelten lassen.

Die melischen Metra der alten Dichter selber enthalten nun aber oft auch noch ganz entschiedene Fingerzeige, dass ein in ihnen enthaltenes Megethos von 3 oder 5 Takten dem Rhythmus nach keine tripodische oder pentapodische, sondern eine tetrapodische oder hexapodische Reihe oder, was dasselbe ist, ein Dimetron oder Trimetron ist. Hephaestion sagt von dem

οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν,

es sei ein *τετράμετρον βραχυκατάληκτον*, d. h. der zweiten Reihe fehlt der Schlusstakt, sie ist dem Rhythmus nach ein Dimetron oder eine Tetrapodie. Uns fehlen die Kriterien darüber, denn dies Metron ist aus dem Zusammenhange der übrigen herausgerissen. Aber wir können dies bei dem ganz gleichgebildeten Hypermetron beurtheilen, womit die Aristophaneische Strophe Ran. 1370 schliesst. Sie lautet (wir weisen jedem Kolon eine besondere Zeile an):

Μακάριος γ' ἀνὴρ ἔχων ☋ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ξύνεσιν ἠκριβωμένην. ☋ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
παρὰ δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν· ☋ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ –
ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας ☋ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ, ☋ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, ☋ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒

Digitized by Google

ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ	⏑ – ∪ – ∪ – ⏑ ⏒
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι	– ∪ ⏑ – ∪ – ∪ –
διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.	⏑ – ⏑ – ∪ –

Die letzte Reihe besteht aus 3 Trochäen, während alle übrigen 4 Trochäen enthalten. Es ist hier nicht anders möglich, als dass auch die Schlussreihe dem Rhythmus nach 4 Takte gehabt haben muss; werden nur 3 Takte gesungen, so hält wenigstens das rhythmische Gefühl noch für einen folgenden vierten Takt eine Pause ein. Da nun auch die Tradition der Metriker sagt, die trochäische Schlussreihe sei ein brachykatalektisches Dimetron, so können wir schwerlich umhin, als Thatsache zu constatiren, dass auch die letzte Reihe, trotzdem dass sie dem Metrum nach nur drei Takte hat, eine unvollständige tetrapodische Reihe ist. Den umgekehrten Fall haben wir bei Aeschylus Supplic. 154:

εἰ δὲ μὴ μελανθές	– ∪ – ∪ – ∪
ἡλιόκτυπον γένος	– ∪ – ∪ – ∪ –
τὸν γάιον	⏒ – ∪ –
τὸν πολυξενώτατον	– ∪ – ∪ – ∪ –
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων	– ∪ – ∪ – ∪ –
ἐξόμεσθα σὺν κλάδοις	– ∪ – ∪ – ∪ –

Die Reihen sind, abgesehen von der ersten, Tetrapodien oder Dipodien. Die Dipodie unter Tetrapodien stört die Eurhythmie nicht (ebenso wenig wie in den anapästischen, trochäischen, iambischen *ὑπέρμετρα* die unter die Tetrapodien eingemischte vereinzelte Dipodie), wohl aber die zu Anfang stehende Tripodie. Die Tradition der Metriker kommt der Forderung des rhythmischen Gefühles zu Hülfe, sie lehrt, es sei eine brachykatalektische Tetrapodie. Da wird denn wohl die rhythmische Geltung jener Tripodie als einer Tetrapodie festgehalten werden müssen.

Nicht blos die Trochäen, Iamben, Anapästen, sondern auch die Daktylen werden bisweilen nach dipodischen *βάσεις* gemessen und können als solche brachykatalektisch sein (Aristid., Victor. p. 94, schol. Heph. 141). Auch für diese brachykatalektische Messung der Daktylen legen antike Strophen ein deutliches Zeugniss ab. Die Strophe Ran. 814 besteht aus 2 daktylischen Hexapodien, einer daktylischen Pentapodie und einer trochäischen Tetrapodie. Würde jede dieser Reihen dem Rhythmus nach nur so viel Einzeltakte, als Daktylen oder Trochäen vorhanden sind, enthalten, so könnte hier von einer Eurhythmie schwerlich die Rede sein. Sie ist aber sofort vorhanden, wenn die Pentapodie als brachykatalektisches Trimetron gefasst wird:

Digitized by Google

ἦ ποῦ δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλον παρίδῃ θήγοντας ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

⏑́ – ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ – ‖
⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ – | ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏓ ‖
⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏒ ⏑́ ⏑̄ ‖
⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ∧ ‖

Die Betrachtung der strophischen Composition wird zeigen, dass sogar die meisten trochäischen und daktylischen *κῶλα βραχυκατάληκτα* von tripodischer und pentapodischer Form dem Rhythmus nach Tetrapodien und Hexapodien sind.

Wir haben bisher blos von der Pause als der Ergänzung der Tripodie und Pentapodie zur Tetrapodie und Hexapodie gesprochen. Doch ist dies nicht die einzige Art, einen unvollständigen Rhythmus zu ergänzen. Wir haben § 26 gesehen, dass bei einer Katalexis auch die Verlängerung der vorletzten Silbe zur *τρίσημος* und *τετράσημος μακρά* eintrat. Warum sollten sich die Alten dieses Mittels bei den *βραχυκατάληκτα* gänzlich enthalten haben? Wir werden später bei den *ἀσυνάρτητα* sehen, dass sie sich in den meisten Fällen nur dieses Mittels bei einer am Ende einer inlautenden Reihe eintretenden Brachykatalexis bedienen konnten. Es liegt nahe, auch für die brachykatalektische Apothesis der Periode das Vorkommen einer solchen Messung anzunehmen:

⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑̄
nach Analogie von ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ | ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑́.
Ferner ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ∧
nach Analogie von ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́

Die drei Daktylen am Schlusse des folgenden Alkmanischen Verses fr. 34 (mit asynartetischer Bildung in der Mitte)

καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα

werden wir uns schwerlich anders denken können als

– ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ – ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏓

Sollte der Schluss der brachykatalektischen *τρίμετρα δακτυλικά* bei Aeschylus wie Agam. 174

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν

u. s. w. wohl anders als in dieser „*σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως*“ vorgetragen worden sein?

Wann Pause, wann Verlängerung angewandt wurde, wissen

Digitized by Google

wir nicht genau; nur so viel muss als Thatsache hingestellt werden, dass bei den brachykatalektischen Metren entweder das eine oder das andere eintreten musste. Aber noch in einem anderen Punkte werden wir wenigstens in sehr vielen Fällen die richtige Antwort schuldig bleiben, nämlich die Antwort auf die Frage, wann ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Takten eine brachykatalektische Tetrapodie und Pentapodie, wann es, der Zahl der in ihm enthaltenen Takte entsprechend, dem Rhythmus nach eine vollständige, akatalektische Tripodie oder Pentapodie ist. Denn dass die brachykatalektische Messung nicht überall bei solchen Megethe angewandt wurde, davon haben wir uns oben bei Gelegenheit der fünf Anapästen aus den Acharnern überzeugt, welche nur eine vollständige pentapodische Reihe bilden können. Wir müssen uns begnügen, den Satz hinzustellen:

> ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Takten ist dem Rhythmus nach entweder eine vollständige tripodische oder pentapodische Reihe, oder es ist eine unvollständige Tetrapodie oder Hexapodie (Dimetron oder Trimetron).

Nur im zweiten Falle gebührt ihm der Name *δίμετρον* und *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*, nicht aber im ersten. Es gibt also, wie die Metriker sagen, brachykatalektische *κῶλα*, in ihrer Darstellung durch das Rhythmizomenon der Lexis 3 oder 5 *πόδες* enthaltend, aber nicht jedes Megethos von 3 oder 5 *πόδες* ist ein brachykatalektisches Dimetron oder Trimetron, bisweilen ist es eine akatalektische Tripodie oder Pentapodie oder, wie die Metriker sagen, ein aus monopodischen *βάσεις* bestehendes *τρίμετρον* oder *πεντάμετρον*:

τρίμετρον ἀκατ.
aus 3 monopod. *βάσεις*
⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – –
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |

πεντάμετρ. ἀκατ.
aus 5 monopod. *βάσεις*
⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ –
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

δίμετρον βραχυκατ.
aus 2 dipod. *βάσεις*
⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

τρίμετρον βραχυκατ.
aus 3 dipod. *βάσεις*
⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

Nach Hephaestion ist das Megethos – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ein *τρίμετρον*; nach Aristides, wenigstens dann, wenn es Bestandtheil eines längeren Metrons ist, ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*. Nach Hephae-

Digitized by Google

stion ist das Megethos ∪∪–∪∪–∪∪– ein *δίμετρον βραχυκατ.*, nach Aristides (vgl. Mar. Vict. p. 101) ein *τρίμετρον*. Nach Hephaestion und Aristides ist das Megethos –∪∪–∪∪–∪∪–∪∪–– ein *πεντάμετρον*; aus dem Berichte bei Marius Victorinus, wonach die daktylische Hexapodie auch ein nach dipodischen *βάσεις* gemessenes *τρίμετρον* sein kann („et fit trimetrus"), sind wir berechtigt, im Sinne der Alten auch ein *τρίμετρον βραχυκατάληκτον* zu statuiren. Nach Hephaestion ist das Megethos ∪∪–∪∪–∪∪–∪∪–∪∪– ein *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*, nach Aristides dagegen ein nach monopodischen *βάσεις* gemessenes *πεντάμετρον*. Diese Widersprüche in dem Berichte der Metriker sind nicht so zu erklären, dass der eine Metriker das Richtige, der andere etwas Unrichtiges überliefere, sondern sie haben vielmehr beide Recht, d. h. es kann dasselbe Megethos auf die eine und auf die andere Weise gemessen werden. Es weist dies deutlich darauf hin, dass ursprünglich in der metrischen Terminologie beide Benennungen üblich waren je nach der verschiedenen rhythmischen Geltung; von den uns vorliegenden Metrikern hat der eine die eine, der andere die andere Terminologie uns überliefert, aber sie haben das Bewusstsein von der rhythmischen Bedeutung derselben verloren und jeder hält daher einseitig entweder die eine oder die andere Terminologie fest. Diese Einseitigkeit ist das Verkehrte.

Wir haben bisher von *μεγέθη* aus 3 oder 5 vierzeitigen Versfüssen gesprochen. Mit den *μεγέθη* aus 3 oder 5 Iamben und Trochäen scheint es sich nicht anders zu verhalten; wir gewinnen aus der strophischen Composition der Metra die Ueberzeugung, dass ein solches Megethos sowohl eine akatalektische Tripodie und Pentapodie sein kann (ein *πους σύνθετος ἐννεάσημος* oder *πεντεκαιδεκάσημος* nach rhythmischer Terminologie), als auch eine brachykatalektische Tetrapodie und Hexapodie (*δίμετρον* und *ἑξάμετρον βραχυκατάληκτον*). Hiernach würde folgende Terminologie vorauszusetzen sein:

τρίμετρον ἀκατάλ.
aus 3 monopod. *βάσεις*
⏑–|⏑–|⏑–|
–⏑|–⏑|–⏑|

δίμετρον βραχυκ.
aus 2 dipod. *βάσεις*
⏑–⏑–|⏑–
–⏑–⏑|–⏑

πεντάμετρ. ἀκατ.
aus 5 monopod. *βάσεις*
⏑–|⏑–|⏑–|⏑–|⏑–|
–⏑|–⏑|–⏑|–⏑|–⏑|

τρίμετρ. βραχυκατ.
aus 3 dipod. *βάσεις*
⏑–⏑–|⏑–⏑–|⏑–
–⏑–⏑|–⏑–⏑|–⏑

Digitized by Google

Die Metriker kennen nur die zweite (brachykatalektische), nicht die erste (akatalektische) Messung, sie messen die iambischen und trochäischen Metra durchgängig nach dipodischen *βάσεις*. Es mag dies in der Seltenheit der zuerst genannten Messung seinen Grund haben, aber wir werden dieselbe unmöglich ganz ausschliessen können. Wenn Hephaestion sowohl wie Aristides die Reihe ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ überall dipodisch (als brachykatalektisches Trimetron) misst, so müssen wir sagen, dass bei beiden die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάληκτον*) ebenso in Vergessenheit gerathen ist, wie für das Megethos ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ bei Hephaestion die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάλ.*), bei Aristides die dipodische Messung (als *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*). Dass Mallius Theodorus die Iamben nach Monopodien misst, kann hier nicht in Anschlag gebracht werden, denn dies ist unmöglich als ein Rest älterer Tradition aufzufassen. Eher könnte es der Fall sein mit der vom schol. Heph. 146 über die Trochäen und Iamben gemachten Bemerkung: *εἰ μὲν κατὰ μονοποδίαν βαίνεται ταῦτα τὰ μέτρα, τρεῖς χρόνους ἔχει, εἰ δὲ κατὰ διποδίαν, ἕξ.*

§ 38.

Μέτρα ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ.

Es lässt sich nach dem Vorausgehenden als sicher annehmen, dass Megethe von 3 oder 5 vollständigen iambischen oder anapästischen Takten ihrer rhythmischen Bedeutung nach die Geltung von akatalektischen Tripodien und Pentapodien haben können. Man sollte demnach in folgenden *ἰαμβικά* und *ἀναπαιστικὰ καταληκτικά*

⏑ – ⏑ – ⏒ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
ω – ω – ⏒ ω – ω – ω – ω – ⏒

katalektische Tripodien und Pentapodien voraussetzen, die nach Analogie der S. 273 betrachteten katalektischen Dimeter und Trimeter folgende Messung der Apothesis hätten:

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓
⏑ ⏓ ⏑ ⏔ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏔ ⏓

– ⏓ ω ⏓ ω ⏓ ω ⏓ ω ⏓ ω ⏓
– ⏓ ω ⏔ ⏓ ω ⏓ ω ⏓ ω ⏓ ω ⏔ ⏓

Warum sollten diese Reihen nicht katalektische Tripodien und Pentapodien sein können? Es lassen sich für das Vor-

Digitized by Google

kommen dieser Messung sogar Nachweise geben. In den Anapästen des *ὑπέρμετρον*:

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας
στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
Σπάρτας ὑμνήσομεν', ὦ
ἰήιε Παιάν Bergk poet. lyric. (1882) III p. 673.

ist der Rhythmus der ersten Reihen offenbar ein tripodischer (*προσοδιακά* oder *ἐνόπλια*, vgl. oben); auch die Schlussreihe muss eine tripodische sein, sie ist nach Art aller dieser *ὑπέρμετρα* katalektisch und kann keine andere Messung als ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ haben.

Nach Aristides' Nomenclatur sind die vorliegenden anapästischen Reihen nun allerdings katalektisch zu nennen (*καταληκτικὰ τρίμετρα, πεντάμετρα ἁπλᾶ*), aber nach Hephaestion ist die katalektische anapästische Tripodie ein anapästisches *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον*, die anapästische Pentapodie ein *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*. Der iambischen katalektischen Tripodie und Pentapodie kommt sowohl nach Hephaestion wie nach Aristides der Name iambisches *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* und *δίμετρον ὑπερκατάληκτον* zu. In gleicher Weise muss nach Hephaestion auch ein *ἀναπαιστικὸν ὑπερκατάληκτον εἰς δισύλλαβον* (mit auslautender Doppelkürze) statuirt werden:

μόνομετρ. ὑπερκ.	*δίμετρ. ὑπερκ.*	
⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑	
⏑ – ⏑ –, –	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, –	*εἰς συλλαβήν*
⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑	*εἰς δισύλλαβον**)

τρίμετρ. ὑπερκατ.	*τετράμετρ. ὑπερκατ.*
⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑
⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, –	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, –
⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑

So wenig wie das *βραχυκατάληκτον* der Metriker, ebenso wenig dürfen wir den von ihnen überlieferten Begriff des *ὑπερκατάληκτον* für eine unnütze Reflexion derselben halten. Es liegt darin dies ausgesprochen, dass ein Metron eine über das rhythmische Megethos hinausgehende Silbenzahl enthalten kann. Wir mussten schon § 37 darauf hinweisen, dass nicht überall ein thetisch anlautendes Metron, welches auf eine katalektische Apothesis ausgeht, eine Pause zur Ausfüllung der durch die

*) Ein Beispiel für den Auslaut *εἰς δισύλλαβον* ist Philoct. 1203
ἀλλ' ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.

Digitized by Google

Lexis nicht ausgefüllten Schluss-*ἄρσις* bedarf, dass vielmehr oft der Zeitumfang dieser auslautenden *ἄρσις* durch die Anakrusis des folgenden Metrons ersetzt wird. Und als ein solches Metron scheint häufig dasjenige zu fungiren, welches die Alten hyperkatalektisch nennen. Ein hyperkatalektisches *τετράμετρον ἀναπαιστικόν* finden wir Agam. 105:

Κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων·
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ μολπᾶν ἀλκᾷ ξύμφυτος αἰών.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Hier ist das zweite Metron ein hyperkatalektisches, die Schlusssilbe geht über das Mass des anapästischen Tetrametrons hinaus. Aber dieser Ueberschuss wird dadurch ausgeglichen, dass das vorausgehende Metron auf eine Katalexis ausgeht, die Anakrusis des zweiten Metrons füllt die in der Apothesis des ersten Metrons fehlende Zeit aus. — Das geläufigste Beispiel eines iambischen *δίμετρον ὑπερκατάληκτον* ist das vorletzte Metron der alcäischen Strophe

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Wir haben hier zwei Reihen, die zusammen 8 *θέσεις* enthalten. Durch die Hyperkatalexis des vorletzten Metrons ist die Zeit zwischen der vierten und fünften *θέσις* ausgefüllt.

Erst weiterhin wird sich Gelegenheit darbieten, die *ὑπερκατάληκτα* eingehender zu erörtern; die angegebenen Beispiele werden vorläufig so viel gezeigt haben, dass die *ὑπερκατάληξις* in eine sehr wichtige rhythmische Frage einschlägt. Nun dürfen wir so wenig hier wie bei der Brachykatalexis ein jedes Metron, welches seinem Silbenschema nach die Bezeichnung eines *ὑπερκατάληκτον* im Sinne der Metriker zulässt, auch dem Rhythmus nach für hyperkatalektisch erklären wollen. Dies verbietet schon die oben angeführte Thatsache, dass dasselbe anapästische Metrum, welches nach Heph. ein *ὑπερκατάληκτον* ist, nach Aristides ein *καταληκτικόν* ist. Bei den Metrikern ist der rhythmische Begriff der von ihnen gebrauchten Termini verloren gegangen und so hält ein jeder von ihnen durchweg die eine oder die andere Terminologie fest.

Nun wenden aber die Metriker, nach dem bei ihnen beliebten Verfahren, scheinbar Analoges gleichmässig zu behandeln, die für die Iamben und Anapästen ganz richtige Kategorie der Hyper-

Digitized by Google

katalexis auch auf die Trochäen und (wenigstens nach schol. Heph. 141 und Aristides) auch auf die dipodisch gemessenen Daktylen an und haben sich hierdurch eine durchaus verfehlte Verallgemeinerung der hyperkatalektischen Messung zu Schulden kommen lassen, da die Hyperkatalexis der Natur der Sache nach nur da stattfinden kann, wo ein mit dem leichten Takttheile anlautendes Metrum mit dem leichten Takttheile aufhört, nicht aber bei einem mit dem schweren Takttheile anlautenden und ebenfalls mit dem schweren Takttheile schliessenden Metrum. So gelten z. B. folgende trochäische Metra den uns erhaltenen Metrikern zufolge als *μονόμετρον*, *δίμετρον*, *τρίμετρον ὑπερκατάληκτον*:

ὦ μέγας λιμήν Oed. R. 1208.
ἆς ἔγημ' ὁ τοξότης Πάρις Orest. 1409.
μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου Py. 2, 1

μονόμετρον – ∪ – ∪|–
δίμετρον – ∪ – ∪|– ∪ – ∪|–
τρίμετρον – ∪ – ∪|– ∪ – ∪|– ∪ – ∪|–,

und doch stehen diese Metra mit folgenden als *βραχυκατάληκτα* gemessenen

δίμετρον – ∪ – ∪|– ∪
τρίμετρον – ∪ – ∪|– ∪ – ∪|– ∪
τετράμετρον – ∪ – ∪|– ∪ – ∪|– ∪ – ∪|– ∪

im nächsten Zusammenhange und müssen wie diese aufgefasst werden, d. h. es fehlt ihnen einmal, wie den *βραχυκατάληκτα*, der ganze auslautende *πούς* der letzten dipodischen *βάσις*, ausserdem aber ist bei ihnen der erste *πούς* dieser *βάσις* kein *ὁλόκληρος*, sondern auch an ihm fehlt die *ἄρσις*. Wir werden für diese vermeintlichen *ὑπερκατάληκτα* nach der Analogie von *καταληκτικὰ εἰς συλλαβήν* nicht unpassend den Terminus

βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν

gebrauchen können (die *βραχυκατάληκτα εἰς πόδα* sind „*βραχυκατάληκτα*“ schlechthin). Doch ist hierbei noch Folgendes zu erwägen. Nicht immer hat, wie wir gesehen, das aus 3, 5, 7 vollen Trochäen bestehende Metrum die rhythmische Bedeutung eines *βραχυκατάληκτον*, sondern kann auch bisweilen eine vollständige Tripodie, Pentapodie, Heptapodie (*τρίμετρον*, *πεντάμετρον*, *ἑπτάμετρον κατὰ μονοποδίαν*) sein; ebenso werden wir auch dem um eine Silbe kürzeren Metrum bisweilen die rhythmische Bedeutung eines monopodisch gemessenen *τρίμετρον*, *πεντάμετρον*, *ἑπτάμετρον* zu vindiciren haben. Wann die eine oder die andere von beiden Messungen eintritt, darüber lässt sich natürlich keine allgemeine Regel aufstellen.

Digitized by Google

§ 39.

Uebersicht über die Messung der Metra nach Basis-Zahl und Apothesis.

Bei dem Zusammenhange der Apothesis mit der Basis ist es zweckmässig, am Ende dieses Capitels über die durch die genannten zwei Factoren bedingte Messung der Metra einen zusammenfassenden Rückblick zu werfen, bei dem zugleich noch einige in dem vorausgehenden nicht berührte Thatsachen zur Sprache kommen müssen.

Κατὰ διποδίαν.

1.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				*ἀκαταλήκτον*
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	
⏑ ◡ ⏑ ◡	⏑ ◡ ⏑ ◡	⏑ ◡ ⏑ ◡	⏑ ◡ ⏑ ◡	
– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	
◡ ⏑ ◡ ⏑	◡ ⏑ ◡ ⏑	◡ ⏑ ◡ ⏑	◡ ⏑ ◡ ⏑	

2.

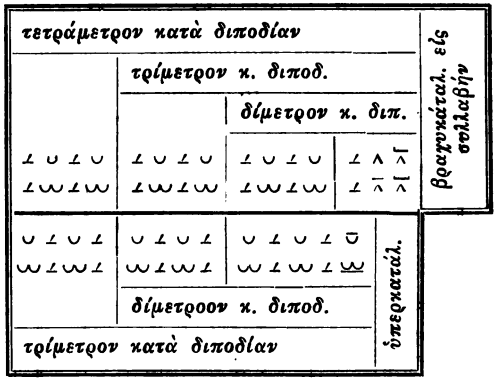
τετράμετρον κατὰ διποδίαν				*καταληκτικόν*
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ ∧	
⏑ ◡ ⏑ ◡	⏑ ◡ ⏑ ◡	⏑ ◡ ⏑ ◡	⏑ ◡ ⏑ ∧̄	
– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ◡̲ ⏑	
◡ ⏑ ◡ ⏑	◡ ⏑ ◡ ⏑	◡ ⏑ ◡ ⏑	◡ ◡ ◡̲ ⏑	

3.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				*βραχυκαταλήκτον*
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ ⏔	
⏑ ◡ ⏑ ◡	⏑ ◡ ⏑ ◡	⏑ ◡ ⏑ ◡	⏑ ⏑ ⏔	
– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ ⏔	
◡ ⏑ ◡ ⏑	◡ ⏑ ◡ ⏑	◡ ⏑ ◡ ⏑	◡ ⏑ ⏔	

Digitized by Google

4.



Die Columnen 1, 2, 3, 4 enthalten die nach dipodischen Basen (*κατὰ διποδίαν*) gemessenen Metra: die 1. Columne die akatalektischen, die 2. die katalektischen, die 3. die brachykatalektischen, und zwar eine jede von ihnen zugleich die Tetrameter, Trimeter und Dimeter dieser Messung. Nehmen wir nämlich vom Tetrametron die erste Basis hinweg, so haben wir das Trimetron vor uns; nehmen wir mit der ersten zugleich die zweite Basis hinweg, so stellt sich das Dimetron dar. Setzen wir umgekehrt dem Anlaute des Tetrametron mehrere dipodische Basen hinzu, so haben wir dipodisch gemessene Hypermetra (z. B. ein Hexametron, Octametron u. s. w.). — Die Dimetra und Trimetra sind *μονόκωλα*, die Tetrametra sind *δίκωλα*, die Hypermetra sind *τρίκωλα*, *τετράκωλα* u. s. w. 'Für die in Rede stehenden trochäischen und iambischen Metra wird die angegebene Messung durch alle Metriker bestätigt, für die anapästischen durch Hephaestion (und für die anapästischen Tetrametra auch durch Aristides); für die daktylischen Tetrametra durch Aristides, für die daktylischen Trimetra durch Mar. Vict. p. 101, für die daktylischen Dimetra durch schol. Heph. p. 141.

Die in der 4. Columne enthaltenen Metra sollen nach dem Berichte der Metriker sämmtlich als hyperkatalektische aufgefasst werden, aber ursprünglich kann diese Bezeichnung nur den anakrusisch anlautenden Metren (Iamben, Anapästen) zugekommen sein. Dass wir von diesen anakrusischen Metren die mit der *θέσις* beginnenden (Trochäen, Daktylen) als *βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν* gesondert haben, ist eine berichtigende Beschränkung der von den Metrikern nach falscher

Digitized by Google

Analogie zu weit ausgedehnten hyperkatalektischen Nomenclatur.

Κατὰ μονοποδίαν.

5.

πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν					*ἀκατάληκτον*
		τρίμετ. κ. μονοπ.			
			δίμετ. κ. μον.		
– ∪	⏑ ∪	⏑ ∪	⏑ ∪	⏑ ∪	
⏑ ∪ ∪	⏑ ∪ ∪	⏑ ∪ ∪	⏑ ∪ ∪	⏑ ⏓	
∪ ⏑	∪ –	∪ ⏑	∪ ⏑	∪ ⏑	
∪ ∪ ⏑	∪ ∪ ⏑	∪ ∪ ⏑	∪ ∪ ⏑	∪ ∪ ⏑	

6.

πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν					*κατάληκτόν*
		τρίμετ. κ. μονοπ.			
			δίμετ. κ. μον.		
⏑ ∪	⏑ ∪	⏑ ∪	⏑ ∪	⏑ ∧	
⏑ ∪ ∪	⏑ ∪ ∪	⏑ ∪ ∪	⏑ ∪ ∪	⏑ ‾∧	
∪ ⏑	∪ ⏑	∪ ⏑	∪ ⏑́	⏑	
∪ ∪ ⏑	∪ ∪ ⏑	∪ ∪ ⏑	∪ ∪ ⏑́	⏑	

Die Columnen 5 und 6 enthalten die nach monopodischen Basen gemessenen Metra der 3- und 4-zeitigen Taktart (die eine die akatalektische, die andere die katalektische Apothesis) und zwar *πεντάμετρα*, *τρίμετρα*, *δίμετρα*.

Die akatalektischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* (Col. 5) fallen den Silben nach mit den in Col. 3 stehenden brachykatalektischen *τρίμετρα* und *δίμετρα κατὰ διποδίαν* zusammen, die katalektischen (Col. 6) mit den in Col. 4 stehenden *ὑπερκατάληκτα* resp. *βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν*. Durch die hinzugesetzten Pausen ist die rhythmische Werthverschiedenheit dieser der Form nach gleichen Metra angegeben. Die daktylischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* werden von Hephaestion und Aristides, die anapästischen von Aristides (und Marius Vict. p. 101) statuirt. Für die trochäischen und iambischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* fehlt es, wenn wir dem schol. Heph. p. 35 keine Bedeutung zuerkennen wollen, an einer Autorität der Metriker, obwohl sie nach Aristoxenus als völlig

Digitized by Google

legitime *μεγέθη* angesehen werden müssen. Seinen Grund mag dies darin haben, dass eine Verbindung von 5 und von 3 Trochäen oder Iamben viel häufiger die rhythmische Geltung eines brachykatalektischen *τρίμετρον* und *δίμετρον κατὰ διποδίαν* (Col. 3. 4), als eines akatalektischen oder katalektischen *πεντάμετρον* und *τρίμετρον κατὰ μονοποδίαν* (Col. 5. 6) hat.

Wie 2 *δίμετρα κατὰ διποδίαν* ein *τετράμετρον κατὰ διποδίαν* ergeben, so ergibt die Verbindung von 2 *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* zu einer einheitlichen Periode ein *ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν*. Auf unsereren Tabellen brauchten diese *ἑξάμετρα* nicht besonders bezeichnet zu werden. In der Taktzahl kommen die monopodischen *ἑξάμετρα* durchaus mit den dipodischen *τρίμετρα* überein, in der rhythmischen Gliederung der Versfüsse aber findet ein grosser Unterschied statt. Nach monopodischen Basen gemessen zerfällt ein Metron von 6 Einzeltakten in 2 tripodische Reihen, deren jede drei *βάσεις*, percussiones, d. h. drei durch ihr Ictusgewicht verschiedene *σημεῖα* hat; nach dipodischen Basen gemessen bildet es 2 Kola, eine Dipodie und eine Tetrapodie, jene mit 2, diese mit 4 *βάσεις*, *σημεῖα*, percussiones:

‴ ω, ″ ω, ′ ω	‴ ω, ″ ω, ′ –	″ ω ′ ω	″ ω – ω, ′ ω – –
ω –, ω –, ω –	ω –, ω –, ω –	ω – ω –	ω – ω –, ω – ω –
– ∪, – ∪, ⌐ ⏑	– ∪, – ∪, – ⏑	– ∪ – ⏑	– ∪ – ⏑, – ∪ – ⏑
⏑ –, ∪ –, ∪ –	⏑ –, ∪ –, ∪ –	⏑ – ∪ –	⏑ – ∪ –, ⏑ – ∪ –
τρίμετρ. κ. μονοπ.	*τρίμετρ. κ. μονοπ.*	*μονομ. κ. διπ.*	*δίμετρον κ. διποδ.*
ἑξάμετρον κ. μονοπ.		*τρίμετρον κ. διποδίαν.*	

Die Ictusvertheilung ist also eine durchaus verschiedene, mag nun beim monopodischen Hexametron der Hauptictus jeder Tripodie auf dem Anfangstakte (hesychastisches Ethos wie es hier angenommen ist) oder auf ihrem Schlusstakte (diastaltisches Ethos) stehen.

Es bleibt nun noch übrig das in Col. 5 und 6 an letzter Stelle angegebene *δίμετρον κατὰ μονοποδίαν*, d. h. die aus 2 Einzeltakten gebildete selbständigen Reihen oder das aus einer solchen Reihe bestehende *μέτρον*. Dass es daktylische *δίμετρα κατὰ μονοποδίαν* gibt, ist die allgemeine Lehre der Metriker. Das anapästische *δίμετρον κατὰ μονοποδίαν* ist durch Aristides bezeugt. Jedes hat 2 *βάσεις*, percussiones, oder nach Aristoxenus 2 *σημεῖα*. Eine Verbindung von 2 Trochäen und von 2 Iamben wird nach den Metrikern *μονόμετρον* genannt, denselben Terminus führt wenigstens nach den meisten Metrikern auch die Verbindung von 2 Anapästen. Am häufigsten finden wir solche

Digitized by Google

Dipodien in den anapästischen, iambischen, trochäischen *ὑπέρμετρα*, wo sie willkürlich unter die akatalektischen Tetrapodien eingemischt sind. Sie kann nicht mit der ihr vorausgehenden oder nachfolgenden Tetrapodie zu einer einheitlichen Reihe von 6 Einzeltakten zusammengefasst werden; dies ist wenigstens unmöglich in den anapästischen *ὑπέρμετρα*, denn bei der sicher anzunehmenden 4-zeitigen Messung dieser Anapäste würde sich hier eine Reihe von 6 vierzeitigen Anapästen, also von 24 *χρόνοι πρῶτοι* herausstellen, während doch nach Aristoxenus (Bd. I S. 164) eine so grosse Reihe nicht vorkommen kann. Demnach muss die in den *ὑπέρμετρα* unter den Tetrapodien eingemischte Dipodie eine selbständige Reihe bilden. Als selbständige Reihe aber muss sie nach Aristoxenus 2 *σημεῖα*, also 2 percussiones, 2 *βάσεις* haben, und da deren Anzahl die Benennung der Reihe bedingt, so kann sie nur ein *δίμετρον* (*κατὰ μονοποδίαν*), nicht aber *μονόμετρον* (*κατὰ διποδίαν*) genannt werden, — oder, wenn wir nicht die einzelne Reihe, sondern das ganze Hypermetron nach seinem Megethos bezeichnen wollen, kann z. B. ein aus 3 Tetrapodien und 1 Dipodie bestehendes anapästisches Hypermetron kein *ἑπτάμετρον*, sondern nur ein *ὀκτάμετρον* sein, denn nicht nur jede Tripodie, sondern auch die Dipodie hat 2 *σημεῖα* oder percussiones. Antigon. 110:

Ὃς ἐφ' ἁμετέρᾳ | γᾷ Πολυνείκους	*διμ. κ. διποδ.*	*ὑπέρμετρον ὀκτάμετρον*
ἀρθεὶς νεικέων | ἐξ ἀμφιλόγων	*διμ. κ. διποδ.*	
ὀξέα | κλάζων	*διμ. κ. μονοπ.*	
αἰετὸς ἐς γᾶν | ὑπερέπτα.	*διμ. κ. διποδ.*	

Antigon. 127:

Ζεὺς γὰρ μεγάλης | γλώσσης κόμπους	*διμ. κ. διποδ.*	*ὑπέρμετρον ὀκτάμετρον*
ὑπερεχθαίρει, | καί σφας ἐσιδὼν	*διμ. κ. διποδ.*	
πολλῷ ῥεύματι | προσνισσομένους	*διμ. κ. διποδ.*	
χρυσοῦ καναχῆς | ὑπερόπτας.	*διμ. κ. διποδ.*	

Obwohl also das *ὑπέρμετρον* Antig. 110 um eine anapästische Dipodie kleiner ist als das *ὑπέρμετρον* Antig. 127, so ist dennoch das erste nicht minder ein *ὀκτάμετρον* und erhält beim Taktiren nicht minder seine acht Taktschläge (percussiones, *σημεῖα*), wie das zweite um eine Dipodie grössere *ὑπέρμετρον*.

Mit diesem aus Aristoxenus mit völliger Sicherheit folgenden Ergebnisse steht nun sichtlich die eigenthümliche Thatsache im Zusammenhange, dass die einander strophisch respondirenden Hypermetra nicht in der Zahl der Einzeltakte gleich zu sein

Digitized by Google

brauchen, sondern häufig so gebildet sind, dass die Tetrapodie der Strophe einer Dipodie der Antistrophe entspricht oder umgekehrt. In dieser Weise stehen z. B. die beiden angeführten *ὑπέρμετρα* aus der Parodos der Antigone in antistrophischer Responsion. Haben sie gleich nicht dieselbe Zahl der Einzeltakte, so haben sie doch dieselbe Zahl der Taktschläge oder *σημεῖα* und sind insofern beide *ὀκτάμετρα*.

Doch will uns dies für eine antistrophische Responsion noch immer nicht ausreichend erscheinen. Man sollte denken, dass bei der strophischen Wiederholung einer rhythmisch-musikalischen Partie (denn der Vortrag jener Anapäste war ja ein melischer) auch genau dieselbe Taktzahl wiederholt werden musste. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass vor oder nach der einzelnen anapästischen Dipodie die *λέξις* eine ebenso grosse (d. i. 2 Einzeltakte umfassende) Pause enthielt, während deren die Melodie von der Instrumentalmusik weiter fortgeführt wurde. Dann würde also in dem *ὑπέρμετρον* Antig. 110 die dritte Reihe folgende sein:

ὀξέα κλάζων | ⏑̅ ⏑̅ ‖ *δίμετρον κ. διποδίαν**)
βάσις *βάσις*

Nur das Eine *σημεῖον* oder die Eine *βάσις* der 16-zeitigen Reihe ist durch die *λέξις* ausgedrückt, das andere *σημεῖον* oder die andere *βάσις* blos durch die Instrumentalmusik. Unter dieser Annahme würde auch der Ausdruck *βάσις* oder *βάσις ἀναπαιστική*, womit in den metrischen Scholien zu den Tragödien (besonders schol. Orest. und Phoen.) eine solche anapästische Dipodie durchgehends bezeichnet wird, zu seinem vollständigen Rechte kommen, denn sie würde in der That nur eine *βάσις* oder ein *σημεῖον*, d. i. ein einzelner Takttheil einer Reihe, aber keine vollständige Reihe sein. Auch der Ausdruck *μονόμετρον* für eine solche Dipodie würde alsdann nicht unrichtig sein, da auf sie nur eine einzige percussio kommen würde. Wo aber eine Dipodie (aus 3- oder 4-zeitigen Einzeltakten) eine vollständige Reihe bildet, da kann sie weder *βάσις* noch *μονόμετρον* genannt werden, sondern, wie gesagt, nur ein aus 2 *βάσεις* bestehendes *δίμετρον*

*) Rossbach schreibt mir: „Ich kann an die Ausfüllung durch Instrumentalmusik nicht recht glauben: eine solche Pause passt mir sprachlich an zu wenigen Stellen und zerreisst meist den Satzbau. Ich kann aber davon abstrahiren, da die Mehrzahl der anapästischen Hypermetra jedenfalls nicht antistrophisch ist.“

Digitized by Google

κατὰ μονοποδίαν sein, wie dies auch von allen Metrikern für die daktylische Dipodie und, wenigstens von Aristides, auch für die anapästische Dipodie statuirt wird.

Darin aber liegt jedenfalls in der Nomenclatur der Metriker ein Fehler, dass von ihnen, mit Ausnahme des schol. Heph. p. 141, ein *μέγεθος* von 4 Daktylen (von Aristides auch ein *μέγεθος* von 4 Anapästen) ein *τετράμετρον* (*κατὰ μονοποδίαν*) genannt wird. Diese Bezeichnung wäre nur dann richtig, wenn in jenem *μέγεθος* zwei selbständige dipodische *κῶλα* enthalten wären:

κῶλον		*κῶλον*	
– ∪ ∪ | – ∪ ∪		– ∪ ∪ | – –	
βάσ.	*βάσ.*	*βάσ.*	*βάσ.*

Dies würde zwar nicht ganz unmöglich sein, aber wenn es bei den Alten vorkam, so war es doch gewiss ausserordentlich selten. Das Gewöhnliche und Regelmässige ist, dass eine Gruppe von 4 Daktylen zusammen eine einheitliche tetrapodische Reihe bildet, auf die nach Aristoxenus jedesmal 2 *σημεῖα* oder 2 Taktschläge — also 2 percussiones, 2 *βάσεις* — kommen:

κῶλον	
– ∪ ∪ – ∪ ∪ |	– ∪ ∪ – –
βάσις	*βάσις*

und wir müssen eine solche Verbindung, wie es auch der Schol. Heph. p. 141 gethan hat, als *δίμετρον κατὰ διποδίαν* fassen.

II. GLEICHFÖRMIGE ASYNARTETA.

§ 40.

Die inlautende Katalexis der gleichförmigen Metra.

Nach der Theorie der alten Metriker gibt es auch Metra mit inlautender Katalexis. Solche Metra können zugleich im Auslaute eine Katalexis haben — dann heissen sie *μέτρα δικατάληκτα**) oder sie können im Auslaute akatalektisch sein — dann heissen sie *μέτρα προκατάληκτα***). Um die inlautende Katalexis von der auslautenden zu scheiden, hatten wir früher für dieselbe

---

*) Hephaest. p. 56. Vgl. Mar. Vict. p. 82: Praeter has autem depositiones (*ἀκαταληξία*, *κατάληξις*, *βραχυκατάληξις*, *ὑπερκατάληξις*) est aeque quae *δικαταληξία* nominatur (mit grobem Missverständnisse in der hinzugefügten Erklärung).

**) Hephaest. p. 54.

Digitized by Google

aus der Grammatik den Namen Synkope entlehnt, denn auch hier wird ein Ausfall im Inlaute des Wortes von dem Abfalle im Auslaute durch einen besonderen Namen geschieden. Die antike Metrik hat keinen besonderen Ausdruck für die inlautende Katalexis geschaffen, sondern identificirt dieselbe mit der auslautenden Katalexis, wie aus den soeben angeführten Wörtern *δικατάληκτα* und *προκατάληκτα* hervorgeht. Wohl aber hat sie einen eigenen Gesammtnamen für alle diejenigen Metra, in denen eine inlautende Katalexis stattfindet, nämlich den Namen *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Die dikatalektischen und prokatalektischen Metren sind nur besondere Arten der Asynarteten.

Die bisherigen Bearbeiter der Metrik haben diese Theorie der alten Metriker unberücksichtigt gelassen. Freilich fällt sie in dem kleinen Encheiridion des Hephaestion nicht allzusehr in die Augen. Um sie in ihrem ganzen Umfange herzustellen, sind ausser Marius Victor. hauptsächlich die Scholien zu Hephaestion Cap. 15 herbeizuziehen, deren Inhalt sich um so mehr dem Auge entziehen konnte, weil die Gaisfordschen Ausgaben gerade in dem Allerwichtigsten den Text gegen die richtige Ueberlieferung der Handschriften in einer über alle Massen unbesonnenen Weise entstellt haben. So ist es denn gekommen, dass die Lehre von den Asynarteten, obwohl einer der bedeutendsten Punkte der gesammten metrischen Tradition, zum grossen Schaden unserer Einsicht in die antiken Metra, völlig unbekannt geblieben war. Bentley konnte sich nicht in ihr zurecht finden und bezog deshalb den Namen Asynarteten auf einige Verse des Archilochus und des ihm nachfolgenden Horaz, in denen im Inlaute bei der Vereinigung der Kola Hiatus oder *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zugelassen ist. Dabei hat es G. Hermann bewenden lassen und bis auf den heutigen Tag werden wohl die Meisten unter asynartetischer Bildung jene Eigenthümlichkeit in den Versen des Archilochus und Horaz verstehen. Diese Vorstellung muss aber völlig aufgegeben werden. Es ist kaum der Mühe werth, gegen sie zu polemisiren, denn sie löst sich von selber auf, sowie wir den von den Alten überlieferten Stoff herbeiziehen. Wir müssen denselben auf unser gegenwärtiges Capitel und auf den Abschnitt von den ungleichförmigen Metren vertheilen, denn nicht nur die jetzt in Rede stehenden gleichförmigen Metra, sondern auch die ungleichförmigen können asynartetisch gebildet sein. Hephaestion hat beide Arten der Asynarteten verbunden, wir ziehen die

Digitized by Google

Trennung vor, weil sich die asynartetische Bildung (d. h. die inlautende Katalexis) der gleichförmigen Metra ihrem ganzen Wesen nach unmittelbar an die auslautende Katalexis anschliesst.

Ein Metrum, in dessen Inlaute sich die Semeia der auf einander folgenden Takte, Arsen und Thesen, in ununterbrochenem und continuirlichem Wechsel an einander schliessen, dergestalt, dass ein jedes von ihnen durch die Silben des Metrums seinen vollständigen Ausdruck findet, heisst Metrum connexum. Dieser Name ist uns blos von einem lateinischen Metriker überliefert, Marius Victorinus p. 193*), bei Hephaestion und den übrigen Griechen findet er sich nicht, doch kann er im Griechischen nicht anders als *μέτρον συναρτητικόν* gelautet haben. Alle bisher von uns betrachteten Metra sind Metra connexa, denn in ihnen allen findet fortlaufende Continuität der Arsen und Thesen statt; wenn in ihnen ein Takttheil an irgend einer Stelle fehlte, so fehlte er in der Apothesis oder im Auslaute**). An der Grenze zweier auf einander folgender Metren oder Verse war dort die Continuität der Semeia unterbrochen, nicht aber innerhalb ein und desselben Metrums. Sie kann aber in gleicher Weise auch innerhalb desselben Metrums unterbrochen sein. Dann heisst es eben deshalb, weil hier keine Continuität der sprachlichen Semeia stattfindet, Metrum inconnexum, *μέτρον ἀσυνάρτητον*. Der Name ist äusserst passend gewählt worden. Er bezieht sich nicht auf die Unterbrechung derjenigen Continuität, welche die Alten *συνάφεια* nennen, nicht auf eine Zulassung des Hiatus oder der kurzen Thesis im Inlaute des Metrums, wie Bentley und G. Hermann annahmen, sondern auf die Continuität des Rhythmizomenon in Beziehung auf die rhythmischen Momente, auf Takt und Takttheile. Freilich müssen wir hier gleich wieder die Thatsache betonen, dass der Rhythmus ebenso gut im asynartetischen wie im katalektischen Metrum trotz der Unterbrechung der sprachlichen Continuität oder trotz der Unterdrückung eines sprachlichen Semeion seinen vollen und ungeschmälerten Gang hat.

---

*) Als Ueberschrift des lib. IV: De connexis inter se atque inconnexis quae Graeci *ἀσυνάρτητα* vocant. (Vgl. p. 119. 146: *ἀσυνάρτητα* i. e. inconnexa.) Vor das vierte Buch freilich gehört diese Ueberschrift nicht und kann im Original des Mar. Victor. nicht an diesem Orte gestanden haben.

**) Wir wollen hierbei nicht urgiren, dass in den katalektischen Anapästen und Iamben nicht sowohl die letzte, als vielmehr die vorletzte Silbe des Metrums fehlt.

Digitized by Google

Die Worte des Quintil. Instit. 9, 4, 50. 55, dass zwar das Metrum, aber nicht der Rhythmus eine Katalexis oder, wie er sagt, eine certa clausula oder einen certus finis habe, gilt nicht blos von der auslautenden, sondern auch von der inlautenden Katalexis: Rhythmi ut dixi neque finem habent certum (vorher hatte er dies certa clausula genannt) nec ullam in textu varietatem, sed qua coeperunt sublatione et positione, ad finem usque decurrunt. Die Zeitgrösse der inlautenden Katalexis muss ebenso wie die der auslautenden, ohne dass dem Rhythmus Eintrag geschieht, entweder durch eine Pause oder durch Dehnung der vorausgehenden Länge ergänzt werden. Die asynartetische Bildung verändert nicht den Takt, wohl aber die gewöhnliche Taktform des *πούς*, nicht den Rhythmus, sondern die Rhythmopöie (er bringt eine *μεταβολὴ κατὰ θέσιν ῥυθμοποιίας* hervor). Ihre Wirkung ist, wie gesagt, die Pause oder die Dehnung einer einzigen langen Silbe zur Zeitgrösse des ganzen katalektischen Taktes im Inlaute des Verses, sehr einfache rhythmische Kunstmittel, deren bei uns keine rhythmische Composition entbehrt, durch deren Anwendung aber der antike *ῥυθμοποιός* die wirksamsten rhythmischen Effecte erzielt. Niemand hat die asynartetische Bildung in den einfachen Metren häufiger angewandt als Aeschylus und gerade durch sie erreicht er das grossartige Pathos im Rhythmus seiner Chorgesänge. Dem ältesten Metrum der griechischen Poesie ist sie fremd: im gleichmässigen Hexameter der alten Nomoi und des Epos reihen sich Thesen und Arsen in ununterbrochener Continuität an einander.

Nach der bei dem Schol. Heph. p. 87 und Mar. Victor. p. 142 ff. überlieferten Theorie der Metriker gibt es 64 Arten von Asynarteten. Die meisten davon sind keine gleichförmigen, sondern ungleichförmige Metra, und wir können erst bei der Darstellung der letzteren die sämmtlichen 64 Arten vorführen. Es wird sich dort zeigen (Cap. 7), dass diese Classification durchaus keine Spielerei oder unnütze Combination ist; hier kann das antike System nur ganz im Allgemeinen dargelegt werden. Es gibt mit Einschluss der ungleichförmigen Metren 9 *μέτρα πρωτότυπα*. Von ihnen kommt aber das neunte, das *παιωνικόν*, bei den Asynarteten nicht in Betracht; denn es gibt nach den Alten keine Päonen mit asynartetischer Bildung. Da bleiben also „excepto rhythmo paeonico“ Mar. Vict. p. 142 8 *μέτρα πρωτότυπα* übrig. Ein trochäisches Kolon kann mit einem folgenden tro-

Digitized by Google

chäischen Kolon, aber auch mit einem Kolon der übrigen *μέτρα πρωτότυπα* (excepto paeonico) zu einem Metrum verbunden werden. So entstehen 8 verschiedene Verbindungen. In derselben Weise kann aber auch ein iambisches, daktylisches, anapästisches, choriambisches, antispastisches Kolon und ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* mit einem Kolon jeder der acht *μέτρα πρωτότυπα* verbunden werden. Hiernach ergeben sich 64 Arten von Metren, ein jedes entweder aus Kola desselben *πρωτότυπον* oder verschiedener *πρωτότυπα* zusammengesetzt. Diese Metra können sowohl synartetisch wie asynartetisch gebildet sein. Sie sind asynartetisch, wenn das erste Kolon katalektisch ist. Denn hat bereits das erste Kolon seine certa clausula oder seinen certus finis, um uns der oben angeführten Worte des Quintilian zu bedienen, so ist die Continuität der Arsen und Thesen damit abgeschnitten, und da die Katalexis zunächst der Apothesis oder dem Ende des Metrums angehört, so sollte man erwarten, dass das erste Kolon eigentlich ein Metrum oder einen Vers für sich bilde. Aber trotz der mangelnden Continuität ist es dennoch mit einem zweiten Kolon zu einem Verse vereint. Dies ist der Sinn, in welchem die allerdings ohne die Scholien nicht leicht zu verstehende Definition zu fassen ist, welche Hephaestion von den Asynarteten gibt*), — es ist dies ganze Capitel nachweislich nicht mit der Verständlichkeit wie die vorausgehenden ausgearbeitet (zu den einzelnen Namen, welche er für die Unterarten der Asynarteten gebraucht, hat er jegliche Definition hinzuzufügen vergessen und Niemand wird sich hier ohne die Scholien zurecht finden können, vor Allen nicht der Anfänger, dem Hephaestion sein Encheiridion bestimmt) — es macht dies ganze Capitel entschieden den Eindruck, dass hier Hephaestion aus einem seiner grösseren metrischen Werke excerpirt (die Proleg. des Longin nennen als solches sein Werk in drei Büchern S. 96), ohne die Lücken gehörig überarbeitet zu haben.

Wir sagten: von den 64 Verbindungen ist jede ein Asynartet, deren erstes Kolon katalektisch ist. Damit ist aber nicht gesagt, dass jede andere Verbindung (mit akatalektischem Kolon im Inlaut) ein *μέτρον συνάρτητον* oder metrum connexum

*) Zu Anfang Cap. 15. Wir müssen die Analyse derselben bis zur Besprechung der ungleichförmigen Asynarteten verschieben.

Digitized by Google

sei. Es wird sich vielmehr zeigen, dass es auch unter den Verbindungen der letzteren Art Asynarteten gibt. Zunächst muss hier die von den Alten über die Form der zu einem *μέτρον* zu verbindenden Kola aufgestellte Theorie im Allgemeinen erörtert werden. Die letzten Nachrichten davon haben sich in die Metrik des Marius Victorinus und Aristides verlaufen.

Bei dem ersteren lesen wir p. 140: Per mixtiones colorum (i. e. membrorum) in metris quadripartita e[st ratio. Metra enim]

aut ex duobus colis imperfectis conciliantur,
aut duobus perfectis,
aut ex perfecto et imperfecto,
aut contra i. e. ex imperfecto et perfecto.

Was Victorinus auf die letzten Worte folgen lässt: quod *ἀσυνάρτητον* appellavimus metrum, quale est ex iambico dimetro [a] catalectico et ithyphallico compositum, ita „jubar superne alitum | lucet arce caeli" u. s. w. gehört nicht an diese Stelle —, er selber hat, wie zu bemerken ist, von den Asynarteten ganz und gar keine Kenntniss, und was er schreibt, hat er alles in der gedankenlosesten Weise aus verschiedenen Stellen seines Originals compilirt, auch die in Rede stehende Stelle über die vierfache Art, das Metrum aus Kola zusammenzusetzen. Die dort in viereckige Klammern eingeschobenen Worte fehlen dem Texte, der Zusammenhang macht sie nothwendig, für die Sache sind sie gleichgültig.

Was wir unter colon oder membrum perfectum und imperfectum zu verstehen haben, ist klar: das perfectum ist das *κῶλον ἀκατάληκτον*, das imperfectum ist das *κῶλον καταληκτικόν*, für welches man als specielle Bezeichnung auch den Namen *κόμμα* oder *τομή* gebrauchte.

1. Das metrum ex duobus colis imperfectis i. e. catalecticis ist ein *μέτρον δικατάληκτον* nach Heph. 56.

2. Das metrum ex duobus perfectis i. e. acatalectis ist ein *μέτρον ἀκατάληκτον.*

3. Das metrum ex perfecto et imperfecto i. e. acatalectico et catalectico ist ein *μέτρον καταληκτικόν.*

4. Das metrum ex imperfecto et perfecto i. e. catalectico et *acatalecto* ist ein *μέτρον προκατάληκτον* nach Heph. p. 54, welcher den Vers der Sappho

ἔστι μοι καλὰ πάις χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν,

Digitized by Google

den er auf diese Weise in Kola abtheilt,

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑,

ein *προκατάληκτον* nennt, *ἐκ τροχαϊκοῦ ἑφθημιμεροῦς τοῦ „ἔστι μοι καλὰ πάις“ καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου τοῦ „χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν“*.

Also akatalektisch, katalektisch, prokatalektisch und dikatalektisch sind die vier Kategorien des Metrums in Beziehung auf die Apothesis der in ihm enthaltenen Kola. In der Reihenfolge des Marius Victorinus steht das dikatalektische Metrum voran, — an diesen Platz ist es aber wohl nur durch die Schuld eines flüchtigen Excerpirens gekommen.

Gehen wir auf die Parallelstelle der Metrik des Aristides über p. 56. Es ist dieselbe, auf welche Lachmann in missverstandener Weise seine Theorie der melischen Metra der Tragiker basirt hat. Aristides sagt von den Asynarteten: *τούτων δὲ*

τὰ μὲν ἐκ δυοῖν ἓν ἀποτελεῖ κῶλον,
τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς ἢ μέτρου καὶ τομῶν,
ἢ ἐκ πασῶν τομῶν,
ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου [ἢ τομῶν] καὶ μέτρου.

Die in den Handschriften fehlenden Worte *ἢ τομῶν* hat Meibom ergänzt und die darauf folgende handschriftliche Lesart *καὶ μέτρων* in der angegebenen Weise *καὶ μέτρου* emendirt. Ohne Zweifel richtig, denn die hier (in der vierten Zeile) angegebenen Verbindungen sollen sichtlich die Umkehrung der in der zweiten Zeile namhaft gemachten Arten der Verbindung sein.

Was in dieser Stelle unter *τομή* zu verstehen ist, kann nicht fraglich sein. Es ist dasselbe wie *κόμμα* oder *κῶλον καταληκτικόν*. Aber wie kann ein *κόμμα* zusammen mit einem *μέτρον*, wie hier durchgängig gelehrt wird, ein *κῶλον* bilden? Es ist ja gerade umgekehrt *μέτρον* das Ganze und *κῶλον* der in dem ganzen *μέτρον* enthaltene Theil. Wir dürfen uns darüber bei Aristides nicht verwundern; denn auch ihn trifft, und zwar fast ganz in demselben Grade, derselbe Vorwurf wie den Marius Victorinus; er excerpirt höchst leichtsinnig Sachen, die er nicht versteht: seine Kenntnisse in der Metrik sind ebenso wenig fest wie in der Rhythmik und Harmonik. Emendirt werden darf hier nicht an seinem Texte, denn die gegenseitige Verwechslung der Begriffe *κῶλον* und *μέτρον* erstreckt sich durch die sämmtlichen hier vorliegenden Sätze; aber in dem Originale, aus welchem er excerpirt, war da, wo wir bei Aristides das Wort *κῶλον* lesen,

Digitized by Google

μέτρον geschrieben und umgekehrt *κῶλον* statt *μέτρον*. Noch in einer anderen Weise ist er von seinem Originale abgewichen, wenn dies, was auch möglich ist, nicht etwa blos eine Umstellung in der Aristideischen Handschrift ist. Nämlich die Worte *ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου κτλ.* gehören unmittelbar hinter die in unserer zweiten Zeile enthaltenen Worte: *τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς κτλ.*; denn nur von dieser Art der Verbindung, nicht aber von dem folgenden *ἢ ἐκ πασῶν τομῶν*, enthalten sie die Umkehrung (vgl. *ἀνάπαλιν*). Nehmen wir an, dass die Worte *ἢ ἐκ πασῶν τομῶν* an die vierte Stelle gehören, so bleibt gar kein Zweifel, dass das Original, welchem Aristides folgt, dasselbe ist wie das Uroriginal, auf welches die oben angeführte Stelle des Marius Victorinus zurückgeht:

Μέτρον ἀκατάληκτον	
Metra aut ex duobus colis perfectis	*τὰ μὲν ἐκ δυοῖν κώλων ἓν ἀποτελεῖ μέτρον*
Μέτρον καταληκτικόν	
aut ex perfecto et imperfecto	*τὰ δὲ ἐκ κώλου καὶ τομῆς ἢ κώλου καὶ τομῶν*
Μέτρον προκατάληκτον	
aut contra i. e. ex imperfecto et perfecto	*ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ κώλου ἢ τομῶν καὶ κώλου*
Μέτρον δικατάληκτον	
aut ex duobus imperfectis conciliantur.	*ἢ ἐκ πασῶν τομῶν.*

Das Original des Marius Victorinus wird nicht minder als Aristides „ex duobus colis perfectis“ an erster Stelle gehabt haben, denn, wie bereits oben bemerkt, ist dies ja gerade das *μέτρον ἀκατάληκτον*. Dass das Uroriginal sowohl für Victorins Darstellung wie für Aristides die Metrik des Heliodor war, darauf weisen vielfach andere Indicien hin. Die Worte „aut contra“ als lateinische Version von *ἢ ἀνάπαλιν*, so wie die ganze lateinische Fassung rühren dann von Juba her. Er hat mit Verständniss übersetzt. Aber die lateinische Fassung ist etwas abgekürzt, denn Aristides sagt, dass ein Metrum nicht blos *ἐκ*

Digitized by Google

κώλου καὶ τομῆς und umgekehrt τομῆς καὶ κώλου, sondern auch ἐκ κώλου καὶ τομῶν und umgekehrt τομῶν καὶ κώλου gebildet sein könnte. Es kann also das Metrum auch ein katalektisches mit mindestens zwei katalektischen Kola enthalten, und hiernach dürfen wir auch die zuletzt genannte Art der Verbindung ἐκ πασῶν τομῶν nicht blos auf zwei katalektische Kola beschränken. In diesem Falle ist das μέτρον ein τρικατάληκτον. Dies Wort kommt zwar bei Hephaestion nicht vor, aber dass es einen auch bei ihm zugänglichen Begriff bezeichnet, geht aus dem Ausdruck ἀσυνάρτητον τριπενθημιμερές hervor, den er p. 95 neben διπενθημιμερές gebraucht. Ein μέτρον τριπενθημιμερές ist eben ein solches, welches ἐκ τριῶν τομῶν besteht.

Es ist hier nun nicht unberücksichtigt zu lassen, dass zwar nicht Marius Victorinus, wohl aber Aristides die sämmtlichen vier Arten der Metra, die akatalektischen, katalektischen, prokatalektischen und di- und trikatalektischen als Unterarten der Asynarteten nennt. Wir wiederholen hierbei, dass die prokatalektischen und di- oder trikatalektischen stets Asynarteten sind, dass aber auch manche akatalektische und katalektische Metra asynartetische Bildung haben. Insofern sich die asynartetische Bildung auf die gleichförmigen Metra bezieht, von denen wir hier zu handeln haben, bezeichnet man die prokatalektischen und dikatalektischen als ἀσυνάρτητα μονοειδῆ, die akatalektischen und katalektischen als ἀντιπαθῆ und zwar näher als ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας. Nach diesen beiden Klassen hat sich die specielle Erörterung der Asynarteten zu richten.

Bevor wir uns aber dem Speciellen zuwenden, haben wir noch einen ferneren allgemeinen Grundsatz, den die metrische Tradition über die asynartetische Bildung aufstellt, zu berücksichtigen. Er ist uns blos durch Marius Victor. p. 144—147 unter Berufung auf gewichtige Autoritäten überliefert: „ut maiores nostri in hac arte sublimes (d. i. Juba und in letzter Instanz dessen Quelle Heliodor) tradiderunt“*).

*) Trotzdem dass Victorinus durch die Ueberlieferung der in Rede stehenden Theorie unsere Einsicht in die Metrik nicht wenig fördert, so hat er doch selber von dem, was er aus seiner Quelle über die Asynarteten excerpirt, so gut wie gar kein Verständniss. Davon liefern die Beispiele, welche er p. 144 den 8 κόμματα δακτυλικά hinzugefügt hat, einen noch schlagenderen Beweis als selbst seine thörichte Definition der δικαταληξία.

Digitized by Google

Der erste Bestandtheil eines asynartetischen Metrons ist, wie wir gesehen, entweder ein *κόμμα* (*τομή*) oder ein *κῶλον*. In jener Stelle des Victorinus wird nun dies *κόμμα* oder *κῶλον* seinem *μέγεθος* nach näher specialisirt. Das *μέγεθος* nämlich, so heisst es, ist ein achtfaches: 1) die brachykatalektische Dipodie (oder Monometron, wie Victorinus sagt), 2) die katalektische Dipodie, 3) die akatalektische Dipodie, 4) die hyperkatalektische Dipodie, 5) die brachykatalektische Tetrapodie (Dimetron), 6) die katalektische Tetrapodie, 7) die akatalektische Tetrapodie, 8) die hyperkatalektische Tetrapodie. Diese 8 Kategorien sind in ihrer Gesammtheit nur auf die Metra der 3- und 4-zeitigen (nicht aber des 6-zeitigen) Taktgeschlechtes anwendbar.

	τροχαϊκά:	*δακτυλικά*:
brachykat. Dipodie	– ⏑̲	– –
katalekt. Dipodie	– ⏑ –	– ⏑ ⏑ –
akatalekt. Dipodie	– ⏑ – ⏑̄	– ⏑ ⏑ – –
hyperkat. Dipodie	– ⏑ – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
brachykat. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑̄	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – –
katalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –
akatalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – –
hyperkatal. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑, –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, –

	ἰαμβικά:	*ἀναπαιστικά*:
brachykat. Dipodie	⏑ –	⏑ ⏑ –
katalekt. Dipodie	⏑ – ⏑̲	⏑ ⏑ – –
akatalekt. Dipodie	⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkat. Dipodie	⏑ – ⏑ – ⏑̲	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
brachykat. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –
katalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – –
akatalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkat. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑̲	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, –

Der Bericht bei Mar. Vict. hat nur aus 2 Bestandtheilen (*κόμματα*, *κῶλον*) zusammengesetzte Asynarteten im Auge (dasselbe war auch bei Mar. Vict. 140 der Fall, während die Parallelstelle des Aristides auch den aus mehr als 2 Bestandtheilen zusammengesetzten Rechnung trägt). Auch für den zweiten Bestandtheil solcher Asynarteten besteht nach Victorinus dieselbe Norm des Megethos wie für den ersten, und so kann denn nach ihm eine jede der genannten Dipodien sowohl als erster wie als zweiter Bestandtheil des Asynarteton fungiren. Da kann nun, heisst es, z. B. ein jedes der 8 trochäischen Megethe mit einem jeden von ihnen (d. h. sowohl mit sich selber, wie mit jedem der 7 übrigen) verbunden werden, und so ergibt sich eine grosse Zahl asynar-

Digitized by Google

tetisch-trochäischer Metra*) von sehr verschiedenem Umfange und nicht nur Verbindungen der Tetrapodien wie

---

*) Für jedes πρωτότυπον sollen sich auf diese Weise 64 Verbindungen herausstellen, nicht nur bei Trochäen, Daktylen, Iamben, Anapästen, sondern auch (und hierin zeigt sich die verschlechternde Hand des Heliodor) bei den 4 μέτρα πρωτότυπα des τρίτον γένος, nämlich den Choriamben, Antispasten und beiden Ionici, denn auch für jedes von diesen werden 8 Megethe von dem brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron statuirt.

Es wird dann aber noch weiter gelehrt: ein jedes Megethos kann nicht blos mit den verschiedenen Megethe desselben μέτρον πρωτότυπον, sondern — und hiermit wird aus der Klasse der gleichförmigen Metra in die der ungleichförmigen hinübergegangen — auch mit den Megethen eines jeden der übrigen 7 πρωτότυπα verbunden werden. So kann z. B. die katalektische trochäische Dipodie den Anlaut von 64 verschiedenen Metren bilden, indem sie mit den sämmtlichen 64 zu einem Asynarteton verwendbaren Megethe zusammengesetzt sein kann. Die sämmtlichen 8 Megethe eines πρωτότυπον ergeben demnach, ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, 8 . 64 = 512 Metra: „efficitur numerus differentiarum in unaquaque metri specie [d. i. in jedem πρωτότυπον] CCCCCXII." Die sämmtlichen Megethe aller 8 πρωτότυπα (also 8 . 8 Megethe), ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, ergeben schliesslich die Gesammtsumme von 8 . 8 . 64 = 8 . 512 = 4096 Metren —, „manifestum apud omnes erit ... metrorum principalium multiplicationibus octies quingentas XII differentias fieri quae in summam maioris numeri redactae efficient differentiarum, quibus ἀσυνάρτητα i. e. inconnexa colliguntur, MMMMXCVI genera, quae per metrorum clausulas mutuae earundem alternatione efficiuntur".

Also insgesammt 4096 verschiedene asynartetische Verse! Es lässt sich recht gut denken, dass man von bestimmten richtigen Voraussetzungen aus eine Zahl der möglicher Weise zu bildenden Asynarteten (freilich nicht der in der wirklichen Praxis vorkommenden) berechnen könnte. Aber die hier durch Victorinus mitgetheilte Berechnung der „maiores in hac arte (sc. metrica) sublimes" ist falsch. Denn 1) ist es falsch, dass von jedem der 8 πρωτότυπα acht verschiedene Megethe vom brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron sich bilden lassen, da dies nur für die 4 oben angeführten πρωτότυπα des 3- und 4-zeitigen Taktes möglich ist. 2) Es kann keineswegs von den in asynartetischen Metren verwendbaren Megethe ein jedes mit einem jeden verbunden werden. 3) Zudem ergibt eine nicht unbedeutende Anzahl der von Victorinus statuirten Verbindungen keine asynartetischen, sondern vielmehr synartetische Metra, z. B. die Verbindung einer akatalektischen Tetrapodie mit jedem der 8 Megethe desselben Prototypons.

Der innige Zusammenhang der statuirten 64 . 64 einzelnen asynartetischen Metra mit den oben besprochenen 64 Klassen der asynartetischen Metra liegt zu Tage. Sowohl bei der Berechnung der Klassen wie der Species ist das μέτρον παιωνικόν aus der Zahl der πρωτότυπα ausgeschieden,

Digitized by Google

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

sondern auch die in Hephaestions Encheiridion nicht erwähnten Verbindungen der Dipodien

⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏓

sind nach antiker Theorie trochäische Asynarteten. Wir werden daher jedesmal bei den einzelnen Klassen der Asynarteten die über diesen Punkt so kargen Ergebnisse des Hephaestioneischen Encheiridions durch die in jener Stelle des Marius Victorinus enthaltenen Daten zu ergänzen haben.

§ 41.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ.

Μονοειδές ist, wie wir aus Hephaest. p. 43 wissen, die mit *καθαρόν* gleichbedeutende allgemeine Bezeichnung des gleichförmigen, d. h. des aus gleichen *πόδες μετρικοί* bestehenden Metrums. Die Bestandtheile desselben gehören „Einem und demselben metrischen *εἶδος*“ an. Ist nun in einem aus mehreren Kola zusammengesetzten *μέτρον μονοειδές* jedes Kolon akatalektisch (z. B. im daktylischen Hexameter) oder nur das anlautende Kolon akatalektisch (z. B. im anapästischen, trochäischen, iambischen Tetrameter), so ist es ein *συναρτητικὸν μονοειδές*. Hat aber ein *μέτρον μονοειδές* ein katalektisches Kolon im An- oder Inlaute, so ist es ein *ἀσυνάρτητον μονοειδές*. Der antike Name *ἀσυνάρτητον μονοειδές*

---

während dagegen dem *ἀντισπαστικόν* eine Stelle darunter eingeräumt ist. Das letztere konnte, wie wir wissen, nicht vor Heliodor geschehen; und demselben Metriker dürfen wir auch die Ausschliessung des *μέτρον παιωνικόν* beimessen, da sowohl in den auf ihn zurückgehenden Darstellungen lateinischer Metriker wie Mar. Victor p. 96 K., wie auch in den metrischen Scholien des Heliodor zu Aristophanes die Päonen nicht als metra, sondern vielmehr als „rhythmi“ gefasst werden. Die uns in den scholl. Hephaest. und bei Victor. vorliegende Theorie von den Klassen und Species der Asynarteta rührt erst von Heliodor oder zum Theil vielleicht von einem späteren Heliodoreer, sei dies nun Juba oder irgend ein anderer, her. Aber trotz dieses späten Datums und trotz der vielen in der uns überkommenen Ueberlieferung liegenden Verkehrtheiten müssen wir hier wie in allen ähnlichen Fällen den Grundsatz festhalten, dass das Fundament dieser Ueberlieferung ein gutes und altes ist. Wir haben die Mittel, dasselbe von den Zusätzen späterer Hand zu befreien, und in der hierdurch wieder zu ermittelnden ursprünglichen Gestalt hat es für unsere heutige Wissenschaft der Metrik eine fundamentale Bedeutung.

Digitized by Google

(Hephaestion gebraucht ihn nicht in seinem Encheiridion, wohl aber fügen ihn die Scholien zu Heph. p. 201 hinzu) erklärt sich auf diese Weise von selber.

Die gleichförmigen Metra (*μονοειδῆ*, *καθαρά*) sondern sich nach vier *γένη*, je nachdem die *πόδες*, woraus sie bestehen, *τρίσημοι*, *τετράσημοι*, *πεντάσημοι* oder *ἑξάσημοι* sind. Da aber das aus *πόδες πεντάσημοι* bestehende päonische Metrum nach der Theorie der Alten keine asynartetische Bildung zulässt, so kommen die gleichförmigen Asynarteten nur in den drei übrigen *γένη* vor, dem dreizeitigen, vierzeitigen und sechszeitigen. Das schol. Heph. p. 207 redet blos von *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τετρασήμων* und *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων* sc. *ποδῶν*, aber hiermit sind die *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τρισήμων*, d. h. die trochäischen und iambischen Asynarteten keineswegs ausgeschlossen, denn es werden dort die dreizeitigen Trochäen und Iamben wegen ihrer dipodischen Messung unter den *ασυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων* mit inbegriffen. Aus demselben Grunde nannte man nach schol. Heph. 137 und Victor. 63 K. die das trochäische und iambische Metrum umfassende *ἐπιπλοκή* nicht blos *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τρίσημος*, sondern auch *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ ἑξάσημος*.

I.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ ἐκ τετρασήμων ποδῶν.

Asynartetische Daktylen.

Als Beispiel der *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* nennt schol. Heph. p. 201 das elegische Metrum: *τῶν ἀσυναρτήτων μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ**), *μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἷον τὸ ἐλεγειακόν* (Hephaestion selber führt es im Encheiridion schlechthin als *ἀσυνάρτητον* auf, ohne dabei auf die besondere Asynarteten-Klasse einzugehen). Unter allen asynartetischen Bildungen die älteste, geht es unmittelbar von dem aus 2 tripodischen Kola bestehenden *ἡρῷον* aus, dem es sich jedesmal als vorangehendem Begleiter zugesellt:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́

Jedes der beiden im *ἡρῷον* akalektisch gebildeten Kola ist im *ἐλεγεῖον* ein katalektisches, d. h. der auslautende leichte Takttheil ist nicht durch die *λέξις*, sondern durch eine zweizeitige

*) d. i. 8 Klassen der *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* nach den mit Ausschluss der Päonen übrig bleibenden 8 *πρωτότυπα*.

Digitized by Google

Pause ausgedrückt, August. de mus. 4, 14: cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine qualis iste est:

gentiles nostros inter oberret equos.

Sensisti enim me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est. Vgl. Quint. Inst. 9, 7, 98. Das ἡρῷον ist ein akatalektisches, das ἐλεγεῖον ein dikatalektisches ἑξάμετρον δακτυλικόν, das den Namen πενταμετρον nur unverständigem Silbenzählen verdankt. Mit Rücksicht auf die in der Grenzscheide der beiden Kola unterbrochene Continuität von Thesen und Arsen sagt schol. Heph. 201: es fehle den beiden Kola die ἕνωσις, es bestehe keine κοινωνία: Τὸ πρῶτον μέρος τοῦ ἐλεγείου πρὸς τὸ δεύτερον οὐχ ἥνωται ... Διὸ ἀσυνάρτητα καὶ τὰ ἐλεγεῖα λέγει [Ἡφαιστίων] οἷον μὴ κοινωνίαν ἔχοντα, ἀλλὰ ἀσυνάρτητα ὄντα*).

Ausser dem ἐλεγεῖον werden im Encheiridion Hephaestions und seinen Scholien keine weiteren ἀσυνάρτητα δακτυλικά aufgeführt, wir haben deshalb die durch Mar. Victor. p. 144 ff. auf uns gekommenen Angaben herbeizuziehen. Hiernach kann das als erstes Kolon des ἐλεγεῖον fungirende μέρος δακτυλικόν _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ mit jedem δακτυλικόν von der brachykatalektischen Dipodie bis zur hyperkatalektischen Tetrapodie zu einem ἀσυνάρτητον δίκωλον zusammentreten:

1. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _
2. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _
3. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _
4. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _
5. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _
6. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ _
7. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _
8. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ _

Hiervon sind, abgesehen von Nr. 5 (dem ἐλεγεῖον), folgende nachzuweisen:

Nr. 3 (noch durch ein drittes κόμμα δακτυλικόν erweitert) Sept. 321:
οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' | ὠγυγίαν Λίδα προϊά|ψαι, δορὸς ἄγραν.

*) Der Scholiast will hiermit die von Hephaestion p. 47 über die ἀσυνάρτητα aufgestellte Definition erläutern: Γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου. Die Erläuterung ist sicherlich die richtige, wenn gleich Hephaestion bei den ἐπισύνθετα das Wort ἀσυνάρτητον noch in einer umfassenderen Bedeutung gebraucht, worüber das Nähere bei den ungleichförmigen Metren.

Digitized by Google

Nr. 4. *οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ | τῶν φθιμένων ἀνάγειν* Ζεύς Agam. 1022.
Nr. 6. *καί σ' οὔτ' ἀθανάτων | φύξιμος οὐδείς* Antig. 787. Aias 629. Oed. C. 701.
Nr. 7. *λαΐδος ὀλλυμένας | μιξοθρόου* Sept. 331.
Nr. 8. .... *μὲν βάσις ἀγλαΐας | ἀρχά* Py. 1, 2.

Alle diese Asynarteten kommen in ihrem ersten Komma mit dem asynartetischen Elegeion überein und haben wie dieses im Inlaute eine Pause (oder bei mangelnder Cäsur eine Längendehnung). Nur im Auslaute differiren sie. In wie weit hier bei jedem einzelnen eine Pause zu statuiren ist, brauchen wir nicht zu erörtern; nur der schliessende Spondeus in Nr. 8 verdient besondere Beachtung. Nach der Theorie der Metriker ist er, wie wir gesehen, eine brachykatalektische daktylische Dipodie, steht also an der Stelle von 2 daktylischen Versfüssen. Für das vorliegende Metrum ist es wahrscheinlich, dass dieser Umfang durch Dehnung einer jeden Länge, wie auch Boeckh und Hermann angenommen haben, erreicht wurde (nicht durch Hinzufügung einer vierzeitigen Pause).

Aber nicht blos das erste Komma des Elegeion, sondern auch die katalektische daktylische Dipodie fungirt nach jener Stelle des Marius Victorinus als Anlaut daktylischer Asynarteten. Insbesondere wird dies *μέρος δακτυλικόν* wiederum mit einer katalektischen oder mit einer akatalektischen daktylischen Dipodie verbunden, und so entsteht ein asynartetisches *δίμετρον δακτυλικὸν δικατάληκτον* und *προκατάληκτον*

1. _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ _ *προκατάληκτον.*
2. _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ *δικατάληκτον.*

Beide Formen scheinen nur als Schluss längerer *μέτρα* oder *ὑπέρμετρα* vorzukommen. So ist die Form 2 und 1 zu einem prokatalektischen *τετράμετρον* vereint:

⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ | ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ _
ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώ|μα στυφελίζων μέγας Ἄρης Antig. 139.

Drei katalektische daktylische Dipodien sind vereint:

⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑
εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων Aesch. Suppl. 57.

Ferner wird sowohl die akatalektische wie die katalektische Dipodie mit der im Elegeion erscheinenden katal. Tripodie zu längeren Asynarteten vereint:

⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑
ἔστι δὲ κἀκ πολέμου | τειρομένοις | βωμὸς Ἄρης φυγάσιν ibid. 82.

⏑ _ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ _
ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ | γᾶς Ἀσίας | οὐκ ἐπακούω Oed. Col. 694.

Digitized by Google

⏑ – ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪

οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ | Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος | πώποτε βλαστόν ibid. 695.

Alle diese Metra und Hypermetra sind der antiken Tradition zufolge als daktylische Asynarteten d. h. als Daktylen mit inlautender Katalexis oder als Daktylen mit Unterdrückung inlautender schwacher Takttheile aufzufassen*). Die Daktylen können sowohl 4-zeitig, wie auch kyklisch sein, die inlautende Katalexis kann entweder wie im *ἐλεγεῖον* eine Pause oder eine Dehnung der Länge zum *χρόνος τετράσημος* oder *τρίσημος* erfordern, je nachdem eine Cäsur stattfindet oder nicht.

Häufiger sind derartige synartetische Bildungen, wenn die daktylische Periode im Auslaute oder Anlaute mit Trochäen gemischt ist. Vgl. die ungleichförmigen Metra. — Die übrigen aus Marius Victorinus zu entnehmenden Bildungsweisen daktylischer Asynarteten übergehen wir, da wir keine Beispiele dafür nachzuweisen vermögen.

Asynartetische Anapästen.

Asynartetische *μονοειδῆ ἀναπαιστικά* sind der antiken Tradition zufolge solche anapästische Perioden, in welchen ein katalektisches *ἀναπαιστικόν* mit einem folgenden katalektischen oder akatalektischen *ἀναπαιστικόν* verbunden ist, z. B.

∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ | ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ *τετράμ. δικατάληκτον.*
∪ ∪ ⏑ | ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ *δίμετρ. προκατάληκτον.*

Wenn von den anapästischen *παροιμιακά* des Tyrtäus nicht ein jedes einzelne ein selbständiges *μέτρον* für sich bildete, sondern wenn hier 2 zu einer periodischen Einheit verbunden waren (Victor. p. 143), so bildeten sie ein dikatalektisches Tetrametron. Ein prokatalektisches Dimetron findet sich wahrscheinlich:

Pindar Nem. 6, 5 *νόον ἤτοι φύσιν ἀθανάτοις.*
Ol. 7, 17 *Ἀσίας εὐρυχόρου τρίπολιν* .....

*) Wer diese Metra choriambisch nennen will, der gebraucht blos einen anderen Namen, ohne damit das Wesen der Sache zu bezeichnen. Der Tradition folgend, hält man besser den Namen *δακτυλικὸν ἀσυνάρτητον* fest, der ohnehin älter ist als der erst durch die Grammatiker an Stelle von „*βακχεῖος*“ aufgebrachte Name *χορίαμβος*, wie schon oben gezeigt ist.

Digitized by Google

II.

§ 42.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus dreizeitigen Versfüssen.

Asynartetische Trochäen.

Wir beginnen mit der durch Marius Victorinus uns überkommenen Tradition. Nach ihr kann von den zu Ende des § 40 S. 305 angegebenen *κόμματα τροχαϊκά* ein jedes mit einem jeden zu einem trochäischen Metron verbunden werden. Von diesen Verbindungen sind aber diejenigen, welche am Anfange eine vollständige Dipodie oder Tetrapodie haben, keine asynartetischen, sondern synartetische *τροχαϊκά*. Es bleiben daher als trochäische Asynarteten nur diejenigen Verbindungen übrig, welche, wie Marius Victorinus lehrt, mit einem katalektischen, brachykatalektischen oder hyperkatalektischen Komma anlauten. Wir wollen sie mit Uebergehung sog. hyperkatalektischen Bildungen vollständig aufführen.

Mit katalektischer Tetrapodie oder Dipodie im Anlaut:

1. – ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
2. – ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ –
3. – ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – –
4. – ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ –
5. – ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪
6. – ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ –
7. – ∪ – ∪ – ∪ – – –
8. – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
9. – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ –
10. – ∪ – – ∪ – ∪ – –
11. – ∪ – – ∪ – ∪ –
12. – ∪ – – ∪ – ∪
13. – ∪ – – ∪ –
14. – ∪ – –

Mit brachykatalektischer Tetrapodie oder Dipodie im Anlaut:

15. – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
16. – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ –
17. – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – –
18. – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ –
19. – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪
20. – ∪ – ∪ – – ∪ –
21. – ∪ – ∪ – – – –
22. – – – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
23. – – – ∪ – ∪ – ∪ –
24. – – – ∪ – ∪ – –
25. – – – ∪ – ∪ –
26. – – – ∪ – ∪
27. – – – ∪ –
28. – – – –

Wir haben hiernach 2 Klassen der asynartetischen Trochäen zu unterscheiden. In den vorliegenden Schemata haben wir die trochäische Brachykatalexis im Inlaute blos durch den Spondeus, nicht durch den Trochäus bezeichnet, indem wir hierbei den bei den Dichtern sich herausstellenden Thatbestand anticipirten. Schliesslich ist hier darauf hinzuweisen, dass nach Aristides auch Asynarteten aus mehr als 2 Bestandtheilen vorkommen, während sich Marius Victorinus auf diese letzteren beschränkt.

Digitized by Google

a. Trochäen mit inlautender Katalexis.

1. Gewöhnlich verbindet sich die inlautende Katalexis mit einer Katalexis im Auslaute. Dies sind die τροχαϊκὰ δικατάληκτα, oder wenn im Inlaute nicht Eine, sondern zwei oder drei Katalexen enthalten sind, τροχαϊκὰ τρικατάληκτα (zwei inlautende und eine auslautende Katalexis) und τροχαϊκὰ τετρακατάληκτα (drei inlautende und eine auslautende). — Die am häufigsten vorkommenden trochäischen Metra mit asynartetischer Bildung gehen aus vom katalektischen trochäischen Tetrameter

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –.

Indem die auslautende Arsis des ersten Kolons unterdrückt wird

– ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ – [2]*),

wird das τετράμετρον καταληκτικόν zum τετράμετρον δικατάληκτον. Das schol. Eurip. Orest. 982 nennt diesen Vers ἀσυνάρτητος ἐκ δύο τροχαϊκῶν ἐφθημιμερῶν. Nach Heph. p. 94 können wir ihn διεφθημιμερὲς τροχαϊκόν nennen. Bei Mar. Vict. p. 143 heisst es metrum Euripidium (denn auch Euripides, aber nicht Sophokles, hat es neben Aeschylus, den die alten Metriker wenig beachten, häufig gebraucht). Die beiden κῶλα ἐφθημιμερῆ finden wir bald durch eine Cäsur getrennt, bald nicht:

οἶκτον οἰκτίσαιτ' ἐπει|δὴ πίτνει δόμος δίκας Eum. 515.
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ|σαντα, τὸν πάθει μάθος Agam. 176.
τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' | ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως Agam. 681.
πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων | νόστον αὐτόμαρτυς ὤν Agam. 988.

In dem einen Falle kann die durch keine Silbe ausgedrückte Schlussarsis des ersten Kolons durch eine einzeitige Pause ausgedrückt werden, im anderen Falle aber, wo eine Wortbrechung stattfindet, kann keine Pause angenommen werden**). Hier muss demnach die Dehnung der schliessenden Länge zu einem den Umfang des ganzen dreizeitigen Takten ausfüllenden χρόνος τρίσημος eintreten:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑,

es entsteht eine Taktform, die sich folgendermassen durch unsere Noten ausdrücken lässt:

---

*) Die den asynartetischen Trochäen in Klammern beigefügten Zahlen beziehen sich auf die einzelnen Nummern des auf voriger Seite nach Mar. Vict. ausgeführten Verzeichnisses.

**) Doch vgl. meine Elemente des musikalischen Rhythmus S. 76—79.

Digitized by Google

Aber auch da, wo eine Cäsur stattfindet, darf man überzeugt sein, dass Dehnung viel häufiger als die Pause war. Dies folgt aus dem Eindrucke, welche nach Aristid. p. 97 die Anwendung der einzeitigen Pause macht: *οἱ δὲ (βραχεῖς) τοὺς κενοὺς ἔχοντες (ῥυθμοὶ) ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς.* Dieser Charakter widerstrebt ganz und gar der *μεγαλοπρέπεια*, die sich in jenem verlängerten trochäischen Metron des Aeschylus ausspricht*). Was Aristides in der Metrik allgemein als den Charakter der Katalexis angibt p. 50: *συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδὸς σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως*, das lässt sich von dem vorliegenden trochäischen Metrum nicht anders denken, als wenn die katalektische Länge gedehnt wird. Wir bemerken, dass es unrichtig ist, wenn man meint, bei einer inlautenden Katalexis stiessen 2 Thesen unmittelbar an einander. Denn die dreizeitige Länge, auf die unmittelbar eine Thesis folgt, ist nicht blos Thesis, sondern Thesis und Arsis zugleich, beide Semeia sind zu einer einzigen Note gebunden.

Unter den *τροχαϊκά* mit mehr als Einer inlautenden Katalexis (*τρικατάληκτα* und *δικατάληκτα*) ist zuerst das seltene *τροχαϊκὸν τριεφθημιμερές* zu nennen:

– ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –

ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντ|ήνορος σποδοῦ γεμί|ζων λέβητας εὐθέτους
Agam. 442.

Hier sind drei *ἐφθημιμερῆ* zu einem trikatalektischen Asynarteton vereint. Häufiger ist die Verbindung von einem *ἐφθημιμερές* mit katalektischem Ditrochäus:

– ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ – [9],

wozu noch ein zweites *ἐφθημιμερές* hinzutreten kann:

– ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –

δέξομαι | Παλλάδος ξυνοικίαν | οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν Eum. 916.
πάντας ἤ|δη τόδ' ἔργον εὐχερεί|ᾳ ξυναρμόσει βροτούς Eum. 494.

– ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –

μή τις ὄντιν' οὐχ ὁρῶ|μεν προνοί|αισι τοῦ πεπρωμένου Agam. 683.

Der äusseren Silbenform nach könnte man die hier vorkommende katalektische Dipodie für einen Creticus oder Päon halten, aber die Lehre der Alten verlangt entschieden die zuerst genannte

*) Vgl. den der katal. trochäischen Tetrapodie beigelegten „*βόμβος τραγικός*“ schol. Heph. p. 156.

Digitized by Google

Auffassung. Denn bei der Auffassung als fünfzeitiger Päon würde der Vers ein päonischer Asynartet sein, den es nach der ausdrücklichen Angabe Heliodors nicht vorkommt (vgl. oben). Ebenso sind nun auch die in den trochäischen Strophen des Aeschylus so häufigen Verse mit mehreren katalektischen Dipodien aufzufassen; das von Mar. Vict. p. 133 Euripidium genannte *τρικατάληκτον*:

– ∪ – – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –

πᾶς γὰρ ἱππηλάτας | καὶ πεδοστιβὴς λεώς Pers. 126.
σπλάγχνα δ' οὗτοι ματά|ξει πρὸς ἐνδίκοις φρεσίν Agam. 995.
πτῶκα ματρῷον ἄγ|νισμα κύριον φόνου Eum. 326.
πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει | δεινὰ δειμάτων ἄχη Choeph. 585.

und das *τετρακατάληκτον* (mit drei inlautenden Katalexen):

– ∪ – – ∪ – – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –

σμῆνος ὡς ἐκλέλοιπεν μελισ|σᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ Pers. 128.
μνησιπήμων πόνος καὶ παρ' ἄ|κοντας ἦλθε σωφρονεῖν Agam. 180.

Die scheinbaren Cretici sind sechszeitige katalektische Dipodien, mag nun der durch das Metrum nicht ausgedrückte sechste *χρόνος πρῶτος* durch eine einzeitige Pause oder, was wohl gewöhnlich der Fall ist, durch Dehnung der schliessenden Länge dargestellt werden, z. B. für den letztgenannten Vers

Dieser Unterschied vom fünfzeitigen Creticus ist auch für die metrische Formbildung wohl zu beachten. Denn es ist durchgängiges Gesetz für diese katalektischen Ditrochäen, dass nur ihre erste, aber nicht ihre zweite Länge aufgelöst werden kann (sie ist eben eine dreizeitige), während bei den fünfzeitigen Füssen die viersilbige Form – ∪ ∪ ∪ (*παίων πρῶτος*) sogar häufiger als die dreisilbige – ∪ – ist. Hierdurch sind die asynartetischen Trochäen von den aus Trochäen und wirklichen fünfzeitigen *πόδες* zusammengesetzten Metren, die in der alten Komödie vorkommen, scharf gesondert:

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ ∪ – ∪ –

οὐδέν ἐστι θηρίον γυ|ναικὸς ἀμαχώτερον Aristoph. Lysistr. 1014.

G. Hermann El. 606 glaubt diesen trochäisch-päonischen Vers den von Hephaestion aufgeführten Asynarteten als weiteres Beispiel hinzufügen zu dürfen. Aber gerade dieser ist kein Asynartet, denn die Päonen sind ja überhaupt von den Asynarteten ausgeschlossen. Er ist ein zusammengesetztes taktwechselndes Metrum, nicht asynartetischer, sondern synartetischer Bildung. Für

Digitized by Google

den lässigen *κόρδαξ* der Komödie ist der Taktwechsel ganz angemessen, aber nicht für die Megaloprepeia des Aeschyleischen Chortanzes.

Es kommen nun in den genannten Strophen des Aeschylus auch ein paar Verse vor, welche lediglich aus katalektischen Ditrochäen bestehen:

⏑ ∪ – ⏑ ∪ – [13]
τόνδ' ἀφαιρούμενος Eum. 352.
ἐπὶ τὲ τῷ τεθυμένῳ Eum. 329.

– ∪ – – ∪ – – ∪ –
πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων Choeph. 587.

Wir haben die hier als selbständige Metren erscheinenden Bildungen bereits oben in der Verbindung mit einer trochäischen Hephthemimeres kennen gelernt und sie können auch als selbständige Verse nicht anders als dort, wo sie den ersten Theil eines Verses bildeten, aufgefasst werden, als *δικατάληκτα* und *τρικατάληκτα τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα*, wie denn ja auch nach der bei Victor. erhaltene Theorie der Asynarteten nicht minder trochäische Asynarteten aus 2 katalektischen Dipodien wie aus 2 katalektischen Tetrapodien zu statuiren sind. Die scheinbaren Cretici derselben können nur *ἐξάσημοι διποδίαι* oder *βάσεις* sein. Der Schol. Heph. p. 40 (zur Erläuterung des Capitels von den Päonen) theilt ein jedenfalls sehr interessantes Fragment aus der Metrik des Heliodor mit, worin es heisst: Bei den Päonen sei die Cäsur nach dem einzelnen Päon angemessen, damit die auf diese Weise entstehende *ἀνάπαυσις* die *βάσεις παιωνικαί* (das sind eben die einzelnen Päonen) zu *βάσεις ἐξάσημοι* mache, welche *ἰσομερεῖς* seien wie die anderen *βάσεις* (d. h. wie die seehszeitigen und dabei zweitheiligen *βάσεις τροχαϊκαί*, *ἰαμβικαί*). Dies ist der richtige Sinn der heliodorischen Stelle, deren Wortlaut folgender ist: *Ἡλιώδορος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, οἷον „οὐδὲ τῷ Κνακάλῳ οὐδὲ τῷ Νυρσύλα“.*

– ∪ – –∪ – – ∪ – – ∪ –

Sowohl – ∪ – ∪ wie – ∪ – ist eine Basis trochaica: nach Bacchius p. 22 M. *Βάσις δὲ τί ἐστι; Σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως. Κατάληξις δὲ τί ἐστιν; Ἡ παντὸς ἐλλείποντος μέτρου τελευταία συλλαβή.* Marius Victorinus p. 47 K. Graeco sermone duorum pedum copulatio basis dicitur, in qua arsis

Digitized by Google

unum, alterum thesis pedem obtinebit. quamquam in his non numquam syllaba pro integro pede in ultima dumtaxat versus parte accepta propriam impleat thesin. Die Theorie der alten Metriker weiss also von einem ἑξάσημος – ∪ –, verschieden von dem πεντάσημος – ∪ –; jene Silbenverbindung ist der katalektische Ditrochäus, diese der Päon. Heliodor in der angeführten Stelle lässt sich eine Verwechselung des beiderseitigen Versfusses zu Schulden kommen. Er weiss nicht mehr zu unterscheiden, wo diese Silbenverbindung das sechszeitige und wo sie das gewöhnliche fünfzeitige Mass hat.

In allen bisher genannten Metren trifft die inlautende Katalexis die geraden Stellen, denn der Inlaut zeigt nur katalektische Tetrapodien und katalektische Dipodien. Wie sich zwei oder mehrere solcher dipodischen τομαί zu einer einheitlichen rhythmischen Reihe verbinden, ist uns hierbei gleichgültig; sicherlich wird aber nicht überall eine jede einzelne Dipodie in der melischen Darstellung eine rhythmische Reihe, d. h. einen selbständigen Vorder-, Mittel- oder Nachsatz einer musikalischen Periode gebildet haben. Ohne die Melodie, die der ῥυθμοποιός den Worten gegeben, lässt sich hier nichts entscheiden.

2. Die Verbindung einer inlautenden Katalexis mit akatalektischem Auslaute heisst μέτρον προκατάληκτον. Hierher gehört nach Hephaestion p. 99 der als προκατάληκτον ἐκ τροχαϊκοῦ ἐφθημιμεροῦς καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου bezeichnete Anfangsvers des sapphischen Fragmentes (Bergk P. L. 4, p. 85)

ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν, Κλέηις ἀγαπάτα,*)
ἀντὶ τᾶς ἔγω οὐδὲ Λυδίαν πᾶσαν, οὐδ' ἔρανναν.

Diesen drei Versen erkennt Hephaestion folgende metrische Schemata zu:

– ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ [1]
– ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪ – –
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – – ∪ – ∪ – ∪

Eine solche Strophe wird Sappho nicht componirt haben. Ohne Zweifel lag hier dem Hephaestion ein corrupter Text vor: er hätte aber, was uns nicht mehr vergönnt ist, aus den weiter

*) Hephaestion selber nennt den auf μορφάν folgenden Bestandtheil ein ἐφθημιμερὲς ἰαμβικόν, die Lesart unserer Handschriften Κλεῖς ἀγαπατά kann also nicht die seinige gewesen sein. Die Aenderung ἄγαπατά stammt von Bentley, Κλέηις von Ahrens.

Digitized by Google

folgenden Versen die richtige metrische Composition erkennen können. Er sagt: *τούτων δὲ τὸ μὲν δεύτερον δῆλόν ἐστιν ἀπὸ τῆς τομῆς ὅτι οὕτως σύγκειται ἐκ τοῦ τροχαϊκοῦ διμέτρου ἀκαταλήκτου καὶ τοῦ ἐφθημιμεροῦς ἰαμβικοῦ.* Aber weshalb ist man gezwungen, die Abtheilung in Kola von der Cäsur abhängig zu machen? Schliesst man die erste Reihe mit der Silbe *μορ-*, dann ist der zweite Vers mit dem ersten isometrisch. Für das Folgende möchte ich hinter *ἐγὼ* mit Bentley eine Lücke (*οὐ θέλοιμ'*) und mit Hermann die Veränderung von *πᾶσαν* in *ἅπασαν* annehmen: dann ist *οὐδ' ἔρανναν* der Rest eines vierten Verses und das Ganze bildete eine isometrisch tetrastichische Strophe oder, wenn man lieber will, zwei isometrisch distichische Strophen:

ἔστι μοι κάλα πάϊς | χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μορ-|φάν, Κλέηις ἀγαπατά,
ἀντὶ τᾶς ἔγω (οὐ θέλοιμ') | οὐδὲ Λυδίαν ἅπασαν,
οὐδ' ἔρανναν _ ∪ _ | _ ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪

Denselben prokatalektischen Vers finden wir bei Pindar Ol. 10 (11), 21:

⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ | ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪
οὐδ' ἐρίβρομοι λέον|τες διαλλάξαιντο ἦθος.

Eine andere prokatalektische Form (mit katalektischer erster Dipodie) hat der Pindarische Asynartet Ol. 6, 21:

⏑ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪
μαρτυρήσω μελίφθογ|γοι δ' ἐπιτρέψοντι Μοῖσαι,

wo zu dem *δίμετρον προκατάληκτον*

⏑ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ⏑ ∪ [12]

noch ein akatalektisches *δίμετρον* hinzugefügt ist. Ein *δίμετρον προκατάληκτον* mit inlautender Katalexis an dritter Stelle zeigt sich Aesch. Eum. 323:

⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ⏑ ∪
καὶ δεδορκόσιν ποινάν.

In diesen Beispielen ist nur Eine inlautende Katalexis mit akatalektischem Auslaute verbunden. Es gibt aber auch Metra, welche akatelektisch auslauten, aber im Inlaute zwei oder mehrere Katalexen haben. Auch dies sind *προκατάληκτα* dem Genus nach. Aber wie die Alten *καταληκτικά* und *δικατάληκτα* unterscheiden, so müssen wir auch zwischen *προκατάληκτα* (mit Einer inlautenden Katalexis oder Einer Prokatalexis) und zwischen *διπροκατάληκτα* (mit zwei Prokatalexen), *τριπροκατάληκτα* (mit drei Prokatalexen) unterscheiden. Diese Termini werden wir wohl gebrauchen müssen,

Digitized by Google

wenn wir auf speciellere Bildungen eingehen wollen, obgleich sie in keiner der uns vorliegenden metrischen Schriften nachweisbar sind. Τριπροκατάληκτα sind z. B. folgende Aeschyleische Metra:

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

πυρδαῆ τιν' ἀπρονοίαν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινόν Choeph. 607.

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

κλῦθ'. ὁ Λατοῦς γὰρ ἶνις μ' ἄτιμον τίθησιν Eum. 324.

Alle diese prokatalektischen Bildungen sind seltener als die di- und trikatalektischen, denn gewöhnlich verbindet sich mit der inlautenden zugleich eine auslautende Katalexis.

b. Trochäen mit inlautender Brachykatalexis.

Die Mannigfaltigkeit asynartetischer Bildung ist für die Trochäen noch reicher als sie im Vorausgehenden dargestellt worden. Denn nicht blos die einfache Katalexis, welche nur den einzelnen Chronos podikos des zusammengesetzten trochäischen Taktes betrifft und zur einzeitigen Pause oder zur τονή einer zweizeitigen zur mehrzeitigen Länge führt, sondern auch die Brachykatalexis wird im Inlaute der trochäischen Metra angewandt. Bei der Brachykatalexis fehlt dem Metrum ein ganzer πούς, der Rhythmus ist aber auch hier ebenso wie bei der einfachen Katalexis ein ὁλόκληρος, daher muss entweder eine ganze Taktpause oder, was wohl häufiger ist, eine Dehnung der vorletzten brachykatalektischen Länge zum Umfange eines ganzen Taktes eintreten. Hephaestion p. 56 gibt als Beispiel eines trochäischen Asynarteton mit inlautender Brachykatalexis den sapphischen Vers:

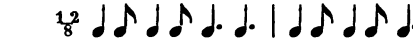
– ⏑ – ⏑ – – | – ⏑ – ⏑ – ⏑̆ [17 Vict.]

δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι | χρύσεον λιποῖσαι.

Jedes Kolon ist ein brachykatalektisches trochäisches Dimetron. Es kann zwar nicht anders sein, als dass die Metriker der Kaiserzeit manche Reihen als brachykatalektische Dimeter und Trimeter bezeichnen, welche dem Rhythmus nach keine Dimeter und Trimeter (Tetrapodien und Hexapodien), sondern übereinstimmend mit der Anzahl der πόδες μετρικοί tripodische und pentapodische Reihen sind, denn auch solche Reihen sind ja nach den Rhythmikern gestattet. Aber sicherlich sind die geradtaktigen Tetrapodien und Hexapodien (Dimeter und Trimeter) häufiger als die ungeradtaktigen Tripodien und Pentapodien, und eben so sicher ist auch die Ueberlieferung der Metriker, dass es brachykatalektische Dimeter und Trimeter gibt, in denen das

Digitized by Google

Metrum einen ganzen Takt durch Silben unausgedrückt lässt. Auch gegen die Auffassung der vorliegenden Kola der Sappho als brachykatalektischer Dimeter oder Tetrapodien ist wohl schwerlich etwas einzuwenden. Wenn wir bedenken, dass der Vortrag derselben ein melischer war, so ist Messung nach vier Takten überaus natürlich; doch versteht es sich angesichts der auslautenden Doppellänge wohl ganz von selbst, dass hinter *Μοῖσαι* nicht eine dreizeitige Pause angenommen wurde, sondern die erste Länge dieses Wortes ein gedehnter, den ganzen Takt ausfüllender *χρόνος τρίσημος* war, und ebenso auch die zweite Länge des Wortes, obwohl hier auch die einzeitige Pause ebenso annehmlich erscheint:



Ebenso Phoen. 1725:

παρθένου κόρας αἵ|νιγμ' ἀσύνετον εὑρών.

Aeschylus macht in seinen melischen Trochäen von dieser Art der inlautenden Brachykatalexis seltener Anwendung. Aber sie kommt vor. Ein über allem Zweifel sicher stehendes Beispiel ist Eum. 923:

ξυσίβωμον Ἑλλά|νων ἄγαλμα δαιμόνων
– ∪ – ∪ – – | – ∪ – ∪ – ∪ – [16]

Ebenso Py. 5, 68:

γαρύεται ἀπὸ Σπάρ|τας ἐπήρατον κλέος.

Wollten wir das erste der beiden Kola nach der Zahl der *πόδες μετρικοί* als eine rhythmische Reihe von drei Takten ansehen, so würde, wenn man nicht die Anmerkung S. 259 gelten lassen will, durch die an dieser Stelle der Strophe vorkommende Tripodie alle Eurhythmie gestört werden. Natürlich kann an dieser Stelle bei der Wortbrechung nur Dehnung der Länge eintreten.

Was bei diesen trochäischen Bildungen mit den gewöhnlichen Trochäen verglichen vom metrischen Standpunkte auffällt, ist der Spondeus an der ungeraden Stelle. Dies will auch der Schol. zu Heph. p. 56 sagen, wenn er zu jenen Ithyphallica der Sappho bemerkt: *Φαμὲν οὖν, ὅτι, ἐὰν ἅμα συναρτήσωμεν τὰ δύο τροχαϊκά, εὑρίσκεται ἐν τῇ τρίτῃ χώρᾳ τῇ περιττῇ σπονδεῖος, ὅπερ ἄτοπον εἰς μέτρον τροχαϊκόν* Schol. Heph. p. 213. Es sind eben diese Spondeen trochäische Katalexen, wohl zu unterscheiden von dem Spondeus der *μέτρα πολυσχημάτιστα.*

Digitized by Google

Dass eine einfache Katalexis nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vorkommen kann, hat sich oben gezeigt, z. B.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – akatalektisches Kolon
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – katalektische Dipodie am Ende (Dikatalexis)
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – katalektische Dipodie am Anfange (Prokatalexis).

In derselben Weise kommt nun auch eine Brachykatalexis nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vor. Nach der Analogie von katalektisch und prokatalektisch werden wir die zu Anfang stehende Brachykatalexis passend als Probrachykatalexis bezeichnen können und das trochäische Kolon, in welchem sie vorkommt, als *προβραχυκατάληκτον.*

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – akatalektisches Kolon
⏑ – ⏑ – ⏑ – | – brachykatalektisches Kolon
– – | ⏑ – ⏑ – probrachykatalektisches Kolon. [26 bei Mar. Victor.]
ἀνταίων βροτοῖσι Choeph. 587.

Wie das prokatalektische *δίμετρον τροχαϊκόν* ⏑ – ⏑ – ⏑ – die Umkehrung des katalektischen ist, so ist das probrachykatalektische *δίμετρον τροχαϊκόν* die Umkehrung des brachykatalektischen.

Selbstverständlich kann sich nun die anlautende brachykatalektische Dipodie ausser mit der akatalektischen auch mit der katalektischen Dipodie vereinen (es ist dies von beiden Verbindungen die häufigere)

– – | ⏑ – [27]
ἆτ' ἐχθρῶν ὕπερ . . . Choeph. 615

und ebenso auch mit der akatalektischen oder katalektischen Tetrapodie

– – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – [22]
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε . . . Eum. 918
– – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – [23]
ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων Agam. 186.

Zu diesen Verbindungen können dann noch weitere trochäische Elemente hinzutreten, wie dies in dem am Ende mit . . . bezeichneten Kolon der Choephoren der Fall ist.

Endlich kann die anlautende brachykatalektische Dipodie mit einer unmittelbar folgenden brachykatalektischen Dipodie verbunden sein. Dann entsteht ein *δίμετρον τροχαϊκὸν διβραχυκατάληκτον* d. h. die primäre (akatalektische) Form der Tetrapodie

– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑

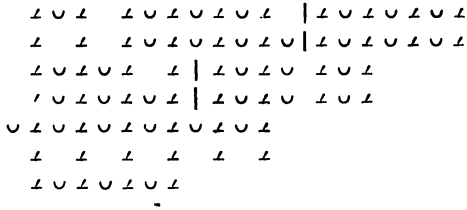
ist zu einer aus lauter Längen bestehenden geworden:

– – , – – [26]:

Digitized by Google

jeder der vier Versfüsse ist durch eine einzige Silbe ausgedrückt, die zugleich den Zeitumfang der Thesis und Arsis enthält. Leicht erkennen wir ein hexapodisches Kolon dieser Bildung in dem vorletzten Verse der Strophe Eum. 916:

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν | οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν,
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε | φρούριον θεῶν νέμει,
ῥυσίβωμον Ἑλλά|νων ἄγαλμα δαιμόνων·
ᾇτ' ἐγὼ κατεύχομαι | θεσπίσασα πρευμενῶς
ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους
γαίας ἐξαμβρόξαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

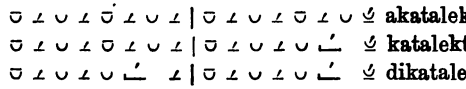


Asynartetische Iamben.

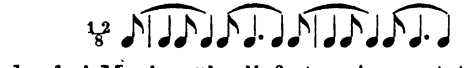
Hephaestion p. 56 führt als iambisches Metrum asynartetischer Bildung ein *δικατάληκτον ἐξ ἰαμβικῶν ἐφθημιμερῶν* auf (nach Victor. p. 143 Aeschrioneum genannt):

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ | τῇ τοῦτον ὀὐκ Πελασγῶν Callimach. epigr. 12.

Es ist dies ein dikatalektisches Tetrametron iambicum. Wir haben oben gesehen, dass das katalektische Tetrametron iambikon die dritte Thesis seines zweiten Kolons zum Umfange eines ganzen Fusses verlängert; dies geschieht nun im dikatalektischen Tetrametron iambikon auch mit der dritten Thesis des ersten Kolons:



Von den vier *βάσεις*, in welche das iambische Tetrametron zerfällt, ist die erste und dritte Basis ihrer metrischen Beschaffenheit nach ein Diiambus, die zweite und vierte Basis ein Bakchius, aber ein Bakchius mit dreizeitiger und auflösbarer erster Länge und nicht von 5, sondern von 6 *χρόνοι πρῶτοι*:



Nach der bei Marius überlieferten Asynarteten-Theorie kann aber nicht bloss die katalektische iambische Tetrapodie, sondern

Digitized by Google

auch die katalektische iambische Dipodie den Anlaut eines *ἀσυνάρτητον ἰαμβικόν* bilden. Die Asynarteten dieser Art sind viel häufiger prokatalektisch als dikatalektisch, d. h. das auf die anlautende katalektische Dipodie folgende Element ist gewöhnlich akatalektisch, seltener katalektisch. So entsteht zunächst das *ἀσυνάρτητον δίμετρον προκατάληκτον*

⏑ ⏓ ⏓, ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

Dem Metrum nach steht dies iambische *δίμετρον προκατάληκτον* dem durch einen Iambus erweiterten Dochmius nahe:

⏑ ⏒ ⏒ ⏑ – | ⏑ –,

unterscheidet sich aber von diesem durch die Unlösbarkeit seiner ersten (dreizeitigen) Länge; denn nur die zweite Länge ist auflösbar (vgl. das letzte der unten angeführten Beispiele aus Euripides), während im Dochmius gerade umgekehrt bei unaufgelöster erster Länge die zweite Länge der Auflösung widerstrebt. Es ist nicht selten in den iambischen Strophen des Aeschylus und Euripides:

βαρεῖαι καταλλαγαί Sept. 766. —
λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης,
κόρας ἔργα Παλλάδος.
σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι
Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις
κερᾶτομος ἐρημία Troad. 559 ff.

Ein iambisches *τετράμετρον προκατάληκτον* ist

⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓
ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων' ἐγένε|το μέλεος ἀθλίων γάμων.

Ganz besonders häufig sind iambische Pentapodien dieser Art:

⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓
μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον Sept. 737.
διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος Sept. 900.

und diese nicht blos prokatalektisch, sondern auch dikatalektisch (ein häufig vorkommender Schlussvers in den Strophen des Euripides):

⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏓
δέμας γ' εἷς τιν' ἀνδρὸς εὐνάν Hiket. 810.
τεκοῦσ' ἃ τάλαινα παῖδα Hiket. 924.
δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις Orest. 1012.

Digitized by Google

§ 43.

Gleichförmige Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ.

Die Bestandtheile des von den Metrikern als ὁμοιοειδές bezeichneten ἀσυνάρτητον gehören einem und demselben εἶδος μετρικόν an. Es kommt nun aber vor, dass die Bestandtheile eines Metrums nicht demselben εἶδος, wohl aber demselben γένος angehören. Die Metra, welche die verschiedenen εἴδη ein und desselben γένος sind, sind ἀντιπαθῆ oder ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις, z. B. Iamben und Trochäen, Anapäste und Daktylen; denn das eine εἶδος desselben γένος beginnt mit der Arsis, das andere mit der Thesis. Deshalb wird ein μέτρον oder ein Vers, dessen Bestandtheile demselben γένος angehören, aber als εἴδη dieses γένος einander entgegengesetzt sind, von den alten Metrikern ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές genannt.

Weshalb wir die ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ unter die Kategorie der gleichförmigen Metra rechnen dürfen, wird sich sogleich ergeben. Doch sei hier bemerkt, dass nicht alle ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ dahin zu zählen sind, sondern nur diejenigen, welche von den Alten als ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας bezeichnet werden. Nach der von Mar. Victor. überlieferten Theorie kann bei der Bildung asynartetischer ἀντιπαθῆ des 3- und 4-zeitigen γένος sowohl das mit dem schweren wie das mit dem leichten Takttheile anlautende εἶδος voranstehen: im 3-zeitigen gibt es iambisch-trochäische und trochäisch-iambische ἀντιπαθῆ, im 4-zeitigen anapästisch-daktylische und daktylisch-anapästische ἀντιπαθῆ. Das anlautende Element kann hier sowohl akatalektisch wie katalektisch sein, während es in den ἀσυνάρτητα μονοειδῆ stets nur katalektisch (brachykatalektisch) sein konnte.

I.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τρισήμων ποδῶν.

Asynartetische Iambo-Trochaica.

Während die iambischen und trochäischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ im ganzen auf die tragische Metrik beschränkt sind, haben die aus iambischen und trochäischen Bestandtheilen zusammengesetzten ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ eine viel weitere Ausdehnung. Die beiden einfachsten und ältesten Bildungen sind zwei Tetrameter, ein akatalektischer und ein katalektischer, die beiden einzigen

Digitized by Google

iambo-trochäischen Asynartete, welche Hephaestion in seinem kurzen Abrisse p. 53. 54 aufführt:

⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ∪ ⏓ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ∪ ⏓ τετράμ. ἀκατάληκτον ἀσυνάρτητον
⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ∪ ⏓ ⏓ ∪ ⏓ ⏓ ⏓ τετράμ. καταληκτικὸν ἀσυνάρτητον.

Den ersteren soll schon Archilochus angewandt haben, wenn ihm anders die auf ihn zurückgeführten Iobakchen wirklich angehören. Aus diesen führt Hephaestion den Vers an:

Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων.

Dasselbe Metrum bei den Komikern. Aristoph. am Ende der Vögel 1755 in zweizeiligen Strophen:

Ἕπεσθε νῦν γάμοισιν ὦ | φῦλα πάντα συννόμων
πτεροφόρ' ἐπί τε πέδον Διὸς | καὶ λέχος γαμήλιον.

Ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν | χεῖρα καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχορεῦσον· αἴ|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ.

Eupol. Frg. inc. 4 (Meineke)

ἡ πολλά γ' ἐν μακρῷ χρόνῳ | γίγνεται μεταλλαγῇ
τῶν πραγμάτων· μένει δὲ χρῆμ' | οὐδὲν ἐν ταὐτῷ ῥυθμῷ.

Das τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές katalektischer Bildung ist ebenfalls häufig in der komischen Melik, fast immer mit vorausgehenden oder folgenden katalektischen τετράμετρα ἰαμβικά. So in der Parodos der Wespen 248 ff., wo auf 3 hexastichische Strophen aus iambischen Tetrametern 3 hexastichische Strophen aus katalektischen τετράμετρα ἀσυνάρτητα nebst einer heptastichischen Epode desselben Metrums folgen:

Α. τὸν πηλὸν ὦ πάτερ πάτερ | τουτονὶ φυλάξαι.
Β. κάρφος χαμᾶθεν νῦν λαβὼν | τὸν λύχνον προβύσον.
Α. οὐκ ἀλλὰ τῳδί μοι δοκῶ | τὸν λύχνον προβύσειν.
Β. τί δὴ μαθὼν τῷ δακτύλῳ | τὴν θρυαλλίδ' ὠθεῖς,
καὶ ταῦτα τοὐλαίου σπανί|ζοντος, ὦ 'νόητε;
οὐ γὰρ δάκνει σ' ὅταν δέῃ | τίμιον πρίασθαι.

Beide Verse gehören ausserdem zu den gewöhnlichsten Metren der tragischen Melik, doch mit möglichster Vermeidung der irrationalen Arsen, die auch in den ersten hier angeführten Beispiele des Aristophanes ausgeschlossen sind. Wegen ihres häufigen Gebrauches bei Euripides werden sie beide, wie Hephaestion überliefert, mit dem Namen Εὐριπίδειον benannt (das akatalektische Εὐριπίδειον τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον).

Das schol. Heph. p. 202 sagt von den ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ: ὧν τὰ μὲν (cod. Meermann, τὸ μὲν Turneb.) πρώτης ἀντιπαθείας, ὅσον μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ. Die Lesart

Digitized by Google

τὰ μέν ist wahrscheinlich ganz richtig und das folgende zu schreiben: ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖται. „Von den ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ heissen die Einen ἀντιπαθῆ der ersten Antipatheia, bei welchen nach Auswerfung Einer Silbe das ganze Metrum zu einer Einheit gemacht wird." Die Worte ἓν ποιεῖται kommen mit dem überein, was Hephaestion p. 47 in seiner Definition der Asynartete durch „ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου" ausdrückt. Der Scholiast denkt hierbei an die in Rede stehenden iambo-trochäischen Asynartete. Die μία συλλαβὴ ἐκτιθεμένη „die ausgeworfene oder unterdrückte Silbe" des asynartetischen τετράμετρον ἀκατάληκτον und καταληκτικόν ist aus der Mitte dieser Verse ausgeworfen; in dem auf synartetische Weise gebildeten akatalektischen und katalektischen Tetrameter iambicus ist diese Silbe vorhanden (nicht ausgeworfen):

⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ | ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ | ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑

⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ | ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ | ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑

Bis auf die Eine συλλαβὴ ἐκτιθεμένη sind die entsprechenden synartetischen und asynartetischen Metra völlig identisch und diese nahe Verwandtschaft ist der Grund, dass Aristophanes, wie wir gesehen, auf das katalektische Tetrametron iambicum unmittelbar das katalektische Tetrametron asynartetum folgen lässt an Stellen, wo er sonst nur isometrische Composition anwendet. Durch die συλλαβὴ ἐκτιθεμένη ist die metrische Continuität der Takt-Semeia unterbrochen, es fehlt zwischen der vierten und fünften Thesis die vermittelnde Arsis. Dem Rhythmus nach aber sind alle Takte ὁλόκληροι, an Stelle der dem Metrum fehlenden Silbe tritt eine einzeitige Pause oder da, wie wir schon an den angeführten Beispielen sehen, die Cäsur nicht überall gewahrt wird, eine Dehnung der vierten Länge zum χρόνος τρίσημος ein:

λαβοῦσα συγχορεῦσον· αἴ|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ

⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ⏓

Sondern wir die anlautende Arsis ab, so haben wir in der Mitte einen katalektischen Versfuss oder eine katalektische Basis (Dipodie) und damit dieselbe Erscheinung wie oben bei den ἀσυνάρτητα μονοειδῆ προκατάληκτα und δικατάληκτα

⏔ ∪ | ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ | ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪

Wir haben uns in dem vorliegenden Schema den Taktstrich der modernen Musik anzuwenden erlaubt. Aber so verfährt weder die antike Theorie der Metrik noch die der Rhythmik, die an-

Digitized by Google

lautende Arsis wird immer mit der folgenden Thesis zu einem Takte zusammengefasst, und nach dieser Auffassung findet im Inlaute keine Katalexis statt. Das erste Kolon ist nach der metrischen Theorie ein *ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον*, das zweite ein *τροχαϊκὸν δίμετρον καταληκτικόν*, mithin der ganze Vers weder ein *προκατάληκτον* noch ein *δικατάληκτον*, also auch kein *ἀσυνάρτητον μονοειδές*. Aber dennoch ist er wegen der *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ein *ἀσυνάρτητον* und zwar ein *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*, denn seine Bestandtheile sind *ἀντιπαθοῦντα εἴδη* desselben dreizeitigen *γένος*. So die Theorie der Metrik. Die Auffassung der Rhythmik ist nicht viel anders. Nur dies sei hier bemerkt, dass die vierte Länge, welche zusammen mit der folgenden Kürze einen einzigen Takt ausmacht, durch ihre Dreizeitigkeit den rhythmischen Umfang der zweizeitigen iambischen Thesis überschreitet; sie ist nach Aristox. bei Psell. 8 ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος ὁ παραλλάσσων τὸ τοῦ χρόνου ποδικοῦ μέγεθος ἐπὶ τὸ μέγα*: in ihr ist zugleich der dem Metrum fehlende schwache Takttheil des folgenden Taktes enthalten. Vgl. § 24. Wir haben hier schliesslich dieselbe Erscheinung wie bei den aus Iamben bestehenden *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*, z. B. wie im dikatalektischen Tetrameter iambicus

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓

Denn auch hier enthält die dritte (dreizeitige) Länge zugleich den Umfang der durch das Metrum nicht ausgedrückten Arsis des folgenden Iambus in sich. Aus diesem Grunde nun werden wir die von den Alten gesonderten iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* und iambo-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* für wesentlich ein und dasselbe ansehen müssen. Der Unterschied beruht auf der Diairesis des Metrums in *κῶλα* und *βάσεις*. Im iambischen *τετράμετρον ἀσυνάρτητον μονοειδές* ist in einer inlautenden *βάσις* der Schlusstakt unvollständig:

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏓ ‖ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏓;

im iambo-trochäischen *τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές* ist in einer inlautenden *βάσις* der Anfangsfuss unvollständig, denn vor, nicht hinter der ersten Arsis desselben fehlt die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη*

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ‖ ⏓ ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓;

in beiden Metren aber tritt an die Stelle vor der *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* bei mangelnder Cäsur eine Dehnung der vorausgehenden Länge ein.

Digitized by Google

Wir dürfen mit bestem Rechte das Fehlen dieser Silbe als eine den Anlaut der Basis betreffende Katalexis, also als eine Prokatalexis auffassen und entfernen uns nur scheinbar von der Theorie der Metriker, wenn wir das aus Iamben und Trochäen bestehende *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές* als ein gleichförmiges iambisches Metron mit einem prokatalektischen Bestandtheile an inlautender Stelle ansehen. Anders fassen es die alten *ῥυθμοποιοί* selber nicht auf. Das zeigt die Verwendung, welche sie davon machen. Denn wie sie in ihren trochäischen Strophen *τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* mit den *τροχαϊκὰ συναρτητικά* verbinden, in derselben Weise componiren sie ihre iambischen Strophen aus *ἰαμβικὰ συναρτητικά* und den in Rede stehenden *ἐκ τρισήμων ποδῶν ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*; es verhalten sich in der Metropöie die letzteren gerade so zu den synartetischen Iamben, wie die trochäischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* zu den synartetischen Trochäen. Für uns sind die *ἐκ τρισήμων ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*, obwohl sie scheinbar aus Iamben und Trochäen zusammengesetzt sind, schlechthin iambische Asynartete.

Eine andere Form des asynartetischen Tetrametron iambikon ist

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

στένουσι πύργοι, στένει | πέδον φίλανδρον· μενεῖ Sept. 290,

wo die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* nicht wie oben nach der zweiten, sondern nach der ersten Basis stattfindet; ferner:

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

πόλει μὲν εὐδοξίᾳ καὶ | στρατηλάτας δορός Eur. Hik. 279

mit zwei unterdrückten Arsissilben nach der ersten und zweiten Basis. Wollten wir den dreisilbigen Versfuss an zweiter Stelle dieses Asynarteten für einen fünfzeitigen Päon ansehen, so würde dies gegen die Theorie Heliodors sein, welche den Päon von den Asynarteten ausschliesst. Häufig kommt das erste Kolon dieser beiden Verse als selbständiges *μέτρον δίμετρον* vor

⏑ ⏑̆ ⏑ ⏓ ⏑̆ ⏑ ⏓

βέβασιν ὦ νώνυμοι Pers. 1003
ἴδετε κακῶν πέλαγος ὦ Eur. Hik. 824.

Werden zwei solche Kola verbunden, so entsteht das Tetrametron

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓

τὸν ἀμφιτειχῆ λεὼν | δράκοντας ὥς τις τέκνων Sept. 289.

Endlich kommen (trikatalektische) Tetrametra vor, in denen zwischen allen vier Basen die verbindende Arsissilbe fehlt:

Digitized by Google

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

πιθοῦ θελήσας φρονή|σας τ' ἄναξ, λίσσομαι Soph. Oed. R. 649.
ἔμελψεν. ἀγνὰ δ' ἀταύ|ρωτος αὐδᾷ πατρός Agam. 244.

Häufiger als Tetrameter sind die *κατ' ἀντιπάθειαν* gebildeten asynartetischen Trimetra iambika. Die einfachste Form ist

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ akatalektisch
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ katalektisch,

die letztere vom schol. Av. 936 als *ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ* bezeichnet.

ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες Agam. 412.
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν Agam. 219.

Findet im iambischen Trimetron auch vor der dritten Basis eine *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* statt, so entsteht die Form

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓

βίᾳ χαλινῶν δ' ἀναύδῳ μένει Agam. 238.
λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας Agam. 403.

Dass von allen diesen scheinbaren Cretici oder trochäischen Dimetern die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* durch Verlängerung der vorhergehenden Länge zum *τρίσημος* oder bei einer stattfindenden Cäsur durch eine einzeitige Pause ergänzt wird, ist oben bereits gesagt.

In den bisher aufgeführten Bildungen war die schliessende trochäische Dipodie eine katalektische. Sie kann aber auch brachykatalektisch sein in der Form eines Spondeus oder (wegen der *συλλαβὴ ἀδιάφορος*) Trochäus:

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓

ἐμοῦ κλύων θεσμόν Eum. 391.

Ein solches Kolon ist weiter nichts als ein katalektisches iambisches Dimetron mit einem in der Mitte unterdrückten leichten Takttheile.

Iambische *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit anlautender katalektischer Basis. Wir haben oben gesehen, dass es iambische *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* gibt, welche mit einer katalektischen *βάσις ἰαμβική* anlauten, deren erste Länge zum *τρίσημος* gedehnt ist. Mit dieser Art asynartetischer Bildung kann die in Rede stehende *ἀντιπάθεια* verbunden werden. Alsdann gestaltet sich das *τετράμετρον ἀντιπαθές*

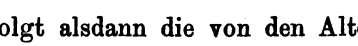
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

zu folgendem mit scheinbarem Bakchius anlautenden Tetrameter

Digitized by Google

⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏓

κλόνους λογχίμους τε καὶ | ναυβάτας ὁπλισμούς Agam. 404.
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν | νηνέμου γαλάνας Agam. 738.
πατρῴους δόμους ἑλόν-|τες μέλεοι σὺν ἀλκᾷ Sept. 877.



Gewöhnlich folgt alsdann die von den Alten als *ἀντιπάθεια* bezeichnete Formation unmittelbar auf die anlautende katalektische *βάσις ἰαμβική* (nicht wie in den vorliegenden Versen erst an dritter Stelle), d. h. die den Charakter des *μέτρον ἀντιπαθές* bedingende *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ist auch nach der zweiten Länge der anlautenden Basis ausgefallen. Der vorausgehende Tetrameter

⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑

formt sich dann zu folgendem um

⏑ ⏓ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑

τὸν ὦ τᾶν πυρφόρων | ἀστραπᾶν κράτη νέμων Oed. R. 200.

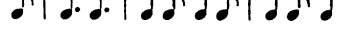
Diese Bildung ist eine in den dramatischen Cantica sehr beliebte Umformung des iambischen Trimeters, häufiger mit katalektischem als mit akatalektischem Ausgange:

⏑ ⏓ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑
⏑ ⏓ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἄραι Sept. 766.
τὸν ἱππευτάν τ' Ἀμαζόνων στρατόν Herc. fur. 408.
ἐπανυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις Aves 629.
ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων Troad. 1302.
ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου Agam. 740.
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν Choeph. 630.
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος Sept. 289.
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι Agam. 195.
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν; Trach. 140.
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά Antig. 856.

Hier folgen im Anfange drei den Ictus tragende Längen auf einander, die beiden ersten dreizeitig, die dritte zweizeitig. Der Vers bildet das genaue Analogon des mit einem Spondeus anlautenden *τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον*, mit einer *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* nach der ersten und nach der zweiten Thesis, die wohl überall durch Verlängerung der vorausgehenden Länge zum *τρίσημος* ergänzt wird.

⏓ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓
⏑ ⏓ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑



Digitized by Google

Keine der drei ersten Längen ist eine syllaba anceps, ein Beweis, dass jede eine Thesis ist (nicht eine Arsis, wie Hermann für die dritte, Böckh für die zweite Länge annimmt). Keine der beiden ersten Längen ist auflösbar (denn sie sind *τρίσημοι*), wohl aber die dritte, wie in dem oben an vierter Stelle aus Euripides' Troades angeführten Verse (denn sie ist *δίσημος*). Wie der Vers

θεοὺς ἔτι σκῆπτρα τἀμὰ τρίψειν

⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –

(nach schol. Av. 936) ein *ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως* (*ἀκαταλήκτου*) *καὶ τροχαϊκοῦ* ist, so ist der Vers

⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ein *ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καταληκτικῆς καὶ τροχαϊκοῦ* (*διμέτρου*). Die antike Theorie statuirt ja die *βάσις καταληκτική* nicht bloss für den Auslaut, sondern auch für den Inlaut des Verses, wie wir oben gesehen haben. Dass die *βάσις ἰαμβικὴ καταληκτική* nicht Eine, sondern zwei Thesen hat, wird freilich von den Metrikern nicht überliefert, steht aber durch die rhythmische Tradition fest. Will man uns einwenden, dass eine iambische *βάσις καταληκτικη* eine schliessende syllaba anceps haben müsse, so antworten wir, dass dies freilich im Auslaute, aber nicht im Inlaute des Verses der Fall ist. In der abweichenden Auffassung des in Rede stehenden Asynarteten, welche das schol. zu Av. 629 (*ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις*) gibt: *ἀσυνάρτητον ἐξ ἀναπαιστικοῦ πενθημιμεροῦς αἰολικοῦ, διὰ τὸ ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα ἴαμβον, καὶ τροχαϊκοῦ ὁμοίου πενθημιμεροῦς*

spricht sich durchaus nicht die Auffassung der älteren Metriker aus; denn Hephaestion kennt nur *αἰολικὰ δακτυλικά*, keine *αἰολικὰ ἀναπαιστικά*, die erst spätere Metriker (wie Tricha) nach Analogie der ersteren statuiren; am allerwenigsten kann aber eine Silbenverbindung wie ⏑ – – – ⏑ von Hephaestion als ein *ἀναπαιστικὸν αἰολικόν* aufgefasst sein.

Asynartetische Trochaeo-Iambica.

Als ein aus einer trochäischen und einer iambischen Reihe bestehendes *ἀσυνάρτητον κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν* führt Hephaestion p. 54 einen angeblich aus einem vollständigen tro-

Digitized by Google

chäischen Dimetron und einem unvollständigen iambischen Dimetron bestehenden Vers an:

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἐμφέρην ἔχοισα μορφὰν | Κλεηὶς ἁγαπατά.

Wir haben aber schon S. 317 nachgewiesen, dass dieser Vers vielmehr ein prokatalektisches *τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον μονοειδές* ist, eine Auffassung, die ja Hephaestion an jener Stelle ebenfalls für zulässig hält. Ueberhaupt ist die Verbindung eines akatalektischen mit dem leichten Takttheile auslautenden und eines ebenfalls mit dem leichten Takttheile anlautenden Kolons zu einem Verse eine rhythmische Unmöglichkeit. Nur dann kann man von der Verbindung eines trochäischen mit einem iambischen Elemente reden, wenn das erstere brachykatalektisch ist. Es kann nun in der That nach der bei Mar. Victor. erhaltenen Theorie der Asynarteten sowohl eine trochäische brachykatalektische Dipodie wie Tetrapodie mit jedem der von ihr für die Asynartetenbildung statuirten Elemente vereint werden. Die trochäische Brachykatalexis hat in diesem Falle ebenso, wie wir es sonst bei den Asynarteten gefunden, die Form der Doppellänge und ist ebenso wie dort zu messen, d. h. sie stellt eine durch Dehnung der ersten Silbe zu erreichende trochäische Dipodie dar. Folgt nun auf einen solchen Spondeus ein Iambus, so bildet die zweite Länge des Spondeus zusammen mit der folgenden Kürze des Iambus einen 3-zeitigen Takt:

– ⏑ – ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – brachykat. Tetrap. mit Iamben.
– – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – brachykat. Dipodie mit Iamben.

Von einer Verbindung nach Art des ersten dieser beiden Verse weiss ich kein Beispiel, Verbindungen der zweiten Art (mit anlautender brachykatal. Dipodie) würden der Silbenform nach identisch sein mit einer solchen iambischen Reihe, welche mit einer Länge anlautet:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Es ist nun durchaus nicht unmöglich, dass die anlautende Länge mancher scheinbar iambischer Metra dem rhythmischen Werthe nach kein Auftakt, sondern ein vollständiger 3-zeitiger Takt ist. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich in dieser Weise die scheinbaren Iamben in der ersten Strophe des zweiten Perser-Chores auffasse v. 550 ff.:

Digitized by Google

στρ. Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως | βαρίδεσσι ποντίαις, κτλ.
ἀντ. νᾶες μὲν ἄγαγον, τοτοῖ,
νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ,
νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς | διὰ δ' Ἰαόνων χέρας.
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Das sind nicht Iamben, sondern Trochäen mit unterdrückter Senkung nach dem ersten schweren Takttheile, oder, nach der Terminologie der Metriker, trochäisch-iambische ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ. Der höchst gewichtvolle Nachdruck, der auf dem Anfange der Metra liegt (das dreimalige Ξέρξης und analog in der Antistrophe das dreimalige νᾶες) verstattet nicht, denselben als leichten iambischen Auftakt zu fassen: das wäre ganz gegen die Aeschyleische Manier, bei dem ohnehin ein so constant gewahrter langer iambischer Auftakt in den melischen Strophen unerhört ist. So fasste auch Th. Bergk (nach mündlicher Mittheilung) diese Verse auf. — Dieselben prokatalektischen Trochäen scheinen auch bei Euripides Helen. 192. 193 vorzukommen:

Ἑλλανίδες κόραι – –, ⏑ – ⏑ –
ναύτας Ἀχαιῶν – –, ⏑ – – (mit Brachykatalexis),

ebenso v. 229:

φεῦ φεῦ, τίς ἢ Φρυγῶν | ἢ τίς Ἑλ|λανίας ἀπὸ χθονός
– – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Das trochäische und iambische Metrum nach den Formen seiner Basen.

Es lässt sich die Theorie der vielgestaltigen iambischen und trochäischen Metrums sehr vereinfachen, wenn wir uns streng an die βάσεις des Metrums anhalten und auf diese die „quadripartita ratio metrorum" Akatalexis, Katalexis, Prokatalexis und Dikatalexis anwenden. Die akatalektische, trochäische und iambische Basis ist der Ditrochäus und Diiambus

– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Die katalektische Basis verliert die letzte Arsis

– ⏑ – ⏑ – –

Die prokatalektische Basis verliert die erste Arsis

– – ⏑ – ⏑ –

Digitized by Google

Die dikatalektische Basis verliert sowohl die letzte wie die erste Arsis

⏑ – ⏑ –.

Βάσις	*τροχαϊκή*	*ἰαμβική*
ἀκατάληκτος	– ⏑ – ⏑	⏑ – ⏑ –
καταληκτική	– ⏑ –	⏑ – –
προκατάληκτος	– – ⏑	– ⏑ –
δικατάληκτος	– –	– –

Die synartetischen Trochäen und Iamben haben entweder lauter akatalektische Basen, oder sie nehmen im Schlusse die katalektische (die Trochäen auch die dikatalektische) Basis an:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –

Die asynartetischen Trochäen und Iamben nehmen nicht bloss die katalektische, sondern auch die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis an, ohne Rücksicht auf Inlaut oder Auslaut, nur dass die iambischen Metren die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis nicht am Anfange haben können, denn alsdann würden sie aufhören, ein iambisches (mit der Arsis anlautendes) Metrum zu sein.

Asynartetische Trochaica mit katalekt. Basis im Inlaut

– ⏑ – | – ⏑ – ⏑ |
– ⏑ – | – ⏑ – |

Asynartetische Trochaica mit prokatalektischer Basis

– ⏑ – ⏑ | – – ⏑
– – ⏑ | – ⏑ – ⏑

Asynartetische Trochaica mit dikatalektischer Basis

– ⏑ – ⏑ | – – | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –
– – | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –

Asynartetische Iambica mit katalektischer Basis im Inlaut

⏑ – ⏑ – | ⏑ – | – ⏑ – ⏑ | ⏑ – –
⏑ – | ⏑ – ⏑ –

Asynartetische Iambica mit prokatalektischer Basis

⏑ – ⏑ – | – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ –

zugleich mit katalektischer und prokatalektischer Basis

⏑ – | – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

Digitized by Google

Asynartetische Iambica mit dikatalektischer Basis

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ | ⏓ ⏓

zugleich mit katalektischer und dikatalektischer Basis

⏑ ⏓ ⏓ | ⏓ ⏓

Iamben mit prokatalektischer (– ⏑ –) und dikatalektischer Basis (– –) heissen stets *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*; haben sie im Inlaut katalektische Basis (⏑ – –) mit akatalektischer und katalektischer verbunden, so heissen sie *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*.

II.

§ 44.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τετρασήμων ποδῶν.

Anapaesto-Dactylica.

Von den beiden Arten der *ἀντιπαθῆ*, welche die Metriker für das *γένος τετράσημον* statuiren, den anapästisch-daktylischen und den daktylisch-anapästischen Metra, vermögen wir die letzteren nicht nachzuweisen, obwohl sich eine, dem oben besprochenen Trochaeo-Iambicon analoge Verbindung eines brachykatalektischen Dactylicons mit einem folgenden Anapaesticon an sich recht gut als möglich denken liesse. Auch die anapästisch-daktylischen Asynarteten sind nicht häufig. Bildungen dieser Art ergeben sich nämlich, wenn die oben angeführten asynartetischen Daktylen durch anlautende Anakrusis erweitert werden. So würde dem Rhythmus des daktylischen Elegeions

⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓

durch Hinzufügung einer Anakrusis das anapästisch-daktylische *ἀσυνάρτητον*

– ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓

entsprechen. Wir finden dasselbe als Anfang eines ungleichförmigen Metrons bei Pindar

Ol. 13, 17 *ὧραι πολυάνθεμοι ἀρ|χαῖα σοφίσμαθ', ἅπαν δ' ‖ εὑρόντος ἔργον.*

Zahlreicher als mit der anlautenden katalektischen Tripodie waren bei den asynartetischen Daktylen die mit der katalektischen Dipodie beginnenden Bildungen. Ihnen analog steht das anapästisch-daktylische Asynarteton

– ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓

Nem. 6, 19 *καὶ πεντάκις Ἰσθμοῖ στεφανωσάμενος.*

Digitized by Google

Häufig werden bei den asynartetischen Daktylen katalektische Dipodien mehrmals hinter einander zu längeren Perioden wiederholt. Analog steht denselben als anapästisch-daktylisches Asynarteton die lang ausgedehnte oktametrische Periode Soph. Electr. 832

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ –

εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων | εἰς Ἅιδαν ἐλπίδ' ὑποί|σεις, κατ' ἐμοῦ τακομέ-
νας | μᾶλλον ἐπεμβάσει.

Halten wir die rhythmische Bedeutung der asynartetischen Bildung fest, so werden wir die von den Alten sogenannten anapästisch-daktylischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* in derselben Weise als wesentlich identisch mit den anapästischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* zu fassen haben, wie oben die iambisch-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit den iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*. Wie berechtigt diese den Einblick in die metrische Bildung so sehr vereinfachende Auffassung ist, zeigt sich insbesondere an dem vorliegenden asynartetischen Hypermetron der Sophokleischen Elektra. Denn es ist wahrscheinlich nichts anderes als ein aus 4 Tetrapodien bestehendes anapästisches Hypermetron, in welchem für den ganzen Inlaut die Anakrusis der dipodischen Basen unterdrückt sind:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ –

Hiernach wird auch über die Messung des auslautenden *ἐπεμβάσει* kein Zweifel obwalten: die vorletzte Silbe muss gleich der vorletzten Silbe eines katal. anapästischen Hypermetrons eine den Ictus tragende 4-zeitige Länge sein.

Endlich gestaltet sich das katalektische anapästische Tetrametron durch Unterdrückung des leichten Takttheiles in der Mitte des Verses zu folgendem *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Alcm. 34 *καὶ ποικίλον ἴκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὁλετῆρα.*
Ibyc. 3 *φλεγέθων, ἅπερ κατὰ νύκτα μακρὰν | σείρια παμφανόωντα.*

Wir schliessen diesen Abschnitt, indem wir nochmals die Identität der anapästisch-daktylischen und iambisch-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit den anapästischen und iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* hervorheben. Ist nämlich in einem anapästischen oder iambischen Metrum bloss der inlautende schwache Takttheil einer dipodischen Basis unterdrückt, so wird es *ἀσυνάρτητον μονοειδές* genannt; ist der anlautende schwache Takttheil einer dipodischen

Digitized by Google

Basis oder einer ganzen Reihe unterdrückt, so heisst es *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*.

§ 45.

Ueberblick der antiken Asynarteten-Theorie.

Wir lassen nunmehr im Zusammenhange die Tradition der Alten über die *μέτρα ἀσυνάρτητα* folgen.

Schol. Heph. p. 201. *Ἰστέον δὲ ὅτι ἀσυνάρτητα γίνεται τὰ πάντα ξδ'. τὰ γὰρ ὀκτὼ μέτρα τοῖς ὀκτὼ μέτροις τουτέστιν ἑαυτοῖς ἐπιπλεκόμενα, τὰ ξδ' ταῦτα γίνεται.* Mar. Vict. p. 104 K. Cum metrorum principalium quae catholice excepto rhythmo paeonico recipienda sunt, octo genera censeantur, si quis ea octies multiplicet, octona metra octies multiplicata efficient differentias LXIIII. Et ut exemplo id apertius clareat: si quis iambicum aut iambico coniungat aut trochaico et deinceps ceteris i. e. dactylico, anapaestico, choriambico, antispastico et ionicis duobus, fient harum permixtionum differentiae octo. Pari ratione si sit trochaicum ceteris metris, ut supra de iambico diximus coniugatum, fient aliae differentiae octo. Ac deinceps si per omnia pedum genera similiter fiat ista coniugationis multiplicatio, non dubie clarum erit effici differentias LXIIII in omni octo metrorum principalium summa.

Zu Grunde gelegt sind die *μέτρα πρωτότυπα* mit Ausnahme des päonischen, „excepto rhythmo paeonico", wie Marius ausdrücklich hinzufügt, also folgende acht: 1) *δακτυλικόν*, 2) *ἀναπαιστικόν*, 3) *τροχαϊκόν*, 4) *ἰαμβικόν*, 5) *χοριαμβικόν*, 6) *ἀντισπαστικόν*, 7) *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*, 8) *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*. Wir haben diese Prototypa nach der Anordnung des Heliodor mit dem *δακτυλικόν* beginnend aufgezählt, nur dass wir dem *τροχαϊκόν* vor dem *ἰαμβικόν* seinen Platz eingeräumt haben.

Ein jedes der 8 Prototypa soll also mit jedem der 8 Prototypa zu Einem *μέτρον* verbunden werden: das *δακτυλικόν* zunächst wiederum mit einem *δακτυλικόν*, dann mit einem *ἀναπαιστικόν*, dann mit einem *τροχαϊκόν*, dann mit einem *ἰαμβικόν*, dann mit einem *χοριαμβικόν*, dann mit einem *ἀντισπαστικόν*, dann mit einem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*, dann mit einem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* verbunden. In gleicher Weise soll das *ἀναπαιστικόν* mit jedem der 8 Prototypa verbunden werden; dann das *τροχαϊκόν*, und so fort bis zum *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*. So erhalten wir in

Digitized by Google

der That 64 Arten von Metren, die — nach dem Schol. Heph. — die verschiedenen Kategorien der *μέτρα ἀσυνάρτητα* sind.

Der Scholiast theilt nun weitergehend die zu Grunde gelegten 8 Prototypa in 2 Klassen: *μέτρα τετράσημα* und *μέτρα ἑξάσημα*; die *τετράσημα* umfassen die Daktylen und Anapästen; die *ἑξάσημα* alle übrigen, auch die Trochäen und Iamben, die hier nach *τροχαϊκαὶ* und *ἰαμβικαὶ βάσεις ἑξάσημοι* gemessen werden. Er sagt:

ἀπὸ τῶν ἑξασήμων μὲν λϛ', ἑξάκις γὰρ τὰ ἓξ λϛ'·
τῶν δὲ τετρασήμων τέσσαρα·
τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετά ἐστι κδ', ἃ καὶ αὐτά ἐστι τῶν ἀσυναρτήτων.

So lautet die richtige handschriftliche Ueberlieferung, welche in den Gaisfordschen Ausgaben verkehrter Weise folgendermassen verändert ist:

τῶν δὲ τετρασήμων ἐστὶν κδ', καὶ τέσσαρα τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετα, ἃ καὶ αὐτὰ κτ̓.

Es ist diese Aenderung um so unbegreiflicher, als auch im weiteren Fortgange des Scholions noch einmal die Angabe gemacht wird: „*ἐπισύνθετα δὲ κδ'*“, eine Angabe, welche Gaisford in völligem Widerspruch mit jener seiner Aenderung nicht angetastet hat. Durch Wiederherstellung des richtigen Textes werden wir nun mit folgender Classification der 64 *μέτρα ἀσυνάρτητα* bekannt:

1) *Μέτρα ἀσυνάρτητα*, welche aus der Combination der beiden *μέτρα τετράσημα* hervorgehen. Deren gibt es „*τέσσαρα*“, denn jedes *μέτρον τῶν τετρασήμων* wird mit jedem *μέτρον τῶν τετρασήμον* verbunden, also

1. *ἐκ δακτυλικοῦ μὴ τελείου ὄντος*
2. *ἐξ ἀναπαιστικοῦ μὴ τελείου ὄντος* } *καὶ δακτυλικοῦ*
3. *ἐκ δακτυλικοῦ μὴ τελείου ὄντος*
4. *ἐξ ἀναπαιστικοῦ μὴ τελείου ὄντος* } *καὶ ἀναπαιστικοῦ.*

Der Zusatz *μὴ τελείου ὄντος* ergiebt sich aus dem S. 340 erläuterten Schol. Heph.

2) *Μέτρα ἀσυνάρτητα*, welche aus der Combination der 6 *μέτρα ἑξάσημα* (einschliesslich der *τροχαϊκά* und *ἰαμβικά*) hervorgehen. Deren gibt es „36“, denn jedes der 6 *ἑξάσημα* wird in sechsfacher Weise mit jedem der 6 *ἑξάσημα* verbunden.

Digitized by Google

1. ἐκ τροχαϊκοῦ
2. ἐξ ἰαμβικοῦ
3. ἐκ χοριαμβικοῦ
4. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
5. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
6. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ τροχαικοῦ

7. ἐκ τροχαϊκοῦ
8. ἐξ ἰαμβικοῦ
9. ἐκ χοριαμβικοῦ
10. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
11. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
12. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἰαμβικοῦ

13. ἐκ τροχαϊκοῦ
14. ἐξ ἰαμβικοῦ
15. ἐκ χοριαμβικοῦ
16. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ χοριαμβικοῦ

19. ἐκ τροχαϊκοῦ
20. ἐξ ἰαμβικοῦ
21. ἐκ χοριαμβικοῦ
22. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
23. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
24. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἀντισπαστ.

25. ἐκ τροχαϊκοῦ
26. ἐξ ἰαμβικοῦ
27. ἐκ χοριαμβικοῦ
28. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
29. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
30. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονσς

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλ.

31. ἐκ τροχαϊκοῦ
32. ἐξ ἰαμβικοῦ
33. ἐκ χοριαμβικοῦ
34. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
35. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
36. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἰων. ἀπὸ μείζ.

3) Eine dritte Klasse bilden die sogenannten *Ἐπισύνθετα*, deren es, wie der Schol. sagt, 24 gibt. Dem Schol. zufolge entstehen sie, wenn man jedes der beiden *μέτρα τετράσημα* (Daktylen und Anapästen) mit jedem der 6 *ἑξάσημα* (Trochäen, Iamben, Choriamben, Antispaste, Ionici a maiore, Ionici a minore) und umgekehrt jedes der 6 *ἑξάσημα* mit jedem der beiden *εἴδη* des *γένος τῶν τετρασήμων ποδῶν*, dem *δακτυλικὸν* und dem *ἀναπαι-*

Digitized by Google

στικόν combinirt. So ergeben sich 24 Combinationen, deren jede ἀσυνάρτητον ἐπισύνθετον genannt wird, auch wenn das erste Kolon ein akatalektisches ist.

1. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
2. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ
3. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
4. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
5. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
6. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.

7. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
8. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ
9. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
10. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
11. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
12. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.

13. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ δακτυλικοῦ
14. ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
15. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
16. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ δακτυλικοῦ
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ δακτυλικοῦ.

19. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
20. ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
21. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
22. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
23. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ ἀναπαιστικοῦ
24. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἀναπαιστικοῦ.

Zu dieser Eintheilung der Asynarteten fügt der Schol. Heph. a. a. O. eine zweite, noch weiter ins Einzelne eingehende Eintheilung hinzu:

Ἔτι καὶ ἕτερον τρόπον τούτων

μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ· μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἷον τὸ ἐλεγειακόν.

ὁμοιοειδῆ δὲ ὀκτώ· οἷον ὅταν τὰ ἰαμβικὰ μὴ τέλεια ὄντα χοριαμβικοῖς ἢ ἀντισπαστικοῖς ἐπιφέρηται ἢ τροχαϊκὰ ἰωνικοῖς, ἢ ἐναλλάξ.

ἐπισύνθετα δὲ κδ'.

ἀντιπαθῆ κδ', ὧν

τὰ μὲν τῆς πρώτης ἀντιπαθείας ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ·

⟨τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.⟩

Von diesen 4 Klassen sind uns die an dritter Stelle genannten 24 ἐπισύνθετα bereits aus der vorhergehenden Eintheilung bekannt. Die drei übrigen Klassen, die μονοειδῆ, ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ fallen also mit denjenigen Asynarteten zusammen, welche

Digitized by Google

oben als *ἀσυνάρτητα ἐκ τετρασήμων* und *ἀσυνάρτητα ἐξ ἑξασήμων* bezeichnet wurden. Unter ihnen sind die 8 *ὁμοιοειδῆ* am leichtesten zu verstehen, denn der Scholiast hat in der von ihm gegebenen Definition der *ὁμοιοειδῆ* die 8 Formen derselben durch Angabe der Bestandtheile im Einzelnen vollständig aufgeführt:

1. Choriamben und Iamben
2. Antispasten und Iamben
3. Ionici a mai. und Trochäen
4. Ionici a min. und Trochäen

oder umgekehrt, d. i.

5. Iamben und Choriamben
6. Iamben und Antispasten
7. Trochäen und Ionici a mai.
8. Trochäen und Ionici a min.

Diese Zusammensetzungen kommen auch unter den nicht asynartetischen Prototypa vor p. 43, wo sie ebenfalls wie hier mit dem Namen *ὁμοιοειδῆ* bezeichnet werden, nämlich

1. *χοριαμβικὸν ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικὰς* (sc. *διποδίας*) Heph. c. 9.
2. *ἀντισπαστικὸν ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικάς* Heph. c. 10.
3. *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος ἐπίμικτον πρὸς τὰς τροχαϊκάς* Heph. c. 11.
4. *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος ἐπίμικτον πρὸς τροχαϊκὰς διποδίας* Heph. c. 12.

Dass in unserer Stelle jedes dieser 4 Metra doppelt gezählt ist, je nachdem von seinen Bestandtheilen bald der eine, bald der andere voransteht (z. B. entweder Choriamben und Iamben, oder Iamben und Choriamben), begründet keinen Unterschied zwischen den asynartetischen und den nicht asynartetischen *ὁμοιοειδῆ*. Den wirklichen Unterschied bezeichnet der Schol. Heph. durch den bei den asynartetischen *ὁμοιοειδῆ* gebrauchten Zusatz „*μὴ τέλεια ὄντα*“. Ein nicht asynartetisches *ὁμοιοειδές* hat im Inlaute stets vollständige Dipodien, z. B. das *χοριαμβικόν*

ἐκ ποταμοῦ | 'πανέρχομαι | πάντα φέρουσ|α λαμπρά.

Der Begriff des asynartetischen *ὁμοιοειδές* besteht darin, dass im Inlaute desselben eine unvollständige Dipodie enthalten ist, z. B.

ὄλβιε γαμ|βρέ, σοὶ μὲν | δὴ γάμος ὡς | ἄραο.

Oder: ist das erste Kolon eines *μέτρον ὁμοιοειδές* ein akatalektisches, so ist dieses ein nicht asynartetisches *ὁμοιοειδές*; ist das erste Kolon ein katalektisches, so ist das *ὁμοιοειδές* ein *ἀσύναρτητον*.

Hiermit hat sich nun zugleich die Bedeutung der 8 *μονοειδῆ ἀσυνάρτητα* ergeben. Die asynartetischen *μονοειδῆ* sind dasselbe

Digitized by Google

wie die unter den Prototypa behandelten nichtasynartetischen *μονοειδῆ* oder *καθαρά*, nur mit dem Unterschiede, dass im Inlaute des *μονοειδὲς ἀσυνάρτητον* ein *μὴ τέλειον μέρος* vorkommt. Dies drückt der Scholiast dadurch aus, dass er als das Musterbeispiel der *μονοειδῆ ἀσυνάρτητα* das *δακτυλικὸν ἐλεγειακόν* anführt, dessen erstes Kolon eine katalektische Tripodie ist.

Auf die 24 *ἐπισύνθετα* lässt der Scholiast die Erwähnung der 24 *ἀντιπαθῆ* als letzte Asynartetenklasse folgen. Dieselbe zerfällt in 2 engere Kategorien; die hierüber handelnde Stelle unsers Scholions ist unvollständig überliefert, denn sie nennt nur die erste Kategorie: *ἀντιπαθῆ κδ', ὧν τὰ μὲν (τῆς) πρώτης ἀντιπαθείας*; es fehlen die Worte *τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*. Wir lernen dies aus dem Scholion zu Hephaest. p. 208, welches im Cod. Saibant. folgendermassen lautet:

πρώτην ἀντιπάθειαν λέγει τὴν ἐν τοῖς ἁπλοῖς ποσὶ τουτέστι τοῖς δισυλλάβοις καὶ τρισυλλάβοις ἐναντιότητα. δευτέραν δὲ ἀντιπάθειαν τὴν ἐν τοῖς συνθέτοις, λέγω δὴ τὴν ἐν τοῖς τετρασυλλάβοις.

Hiernach sind *ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* diejenigen von den 24 *ἀντιπαθῆ*, deren Bestandtheile aus 2- und 3-silbigen Versfüssen, d. i. aus Trochäen, Iamben, Daktylen, Anapästen bestehen. Solcher *ἀντιπαθῆ* gibt es 4, nämlich

1. *ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ*
2. *ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ*
3. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰαμβικοῦ*
4. *ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ.*

Ἀντιπαθὲς τῆς πρώτης ἀντιπαθείας ist also ein solches Metrum, dessen Kola demselben *γένος μετρικόν* (dem dreizeitigen oder vierzeitigen), aber verschiedenen *εἴδη* desselben *γένος* angehören. Die Verschiedenheit der *εἴδη* ein und desselben Metrums ist es ja eben, was bei den Metrikern die *ἀντιπάθεια* heisst.

Alle übrigen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* sind *ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* — es sind ihrer im Ganzen 20.

1. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ χοριαμβικοῦ*
2. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ*
3. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος*
4. *ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος*
5. *ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ*
6. *ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος*
7. *ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος*
8. *ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος*
9. *ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος*
10. *ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ ἐλάσσονος καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.*

Digitized by Google

11. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
12. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
13. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ τροχαϊκοῦ
14. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ τροχαϊκοῦ
15. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
16. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ χοριαμβικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ χοριαμβικοῦ
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ ἀντισπαστικοῦ
19. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἀντισπαστικοῦ
20. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος.

§ 46.

Die Asynarteten nach der Auffassung R. Bentleys.

Wohl nur die Art und Weise, in der in der zweiten Auflage die Heliodorische Classification der Metra als colorirte Tabelle ausgeführt war, ist der Grund, dass diese unbeachtet geblieben ist und dass man insonderheit lieber die verkehrte Asynarteten-Definition Bentleys beibehalten hat, mit Ausnahme meines Mitarbeiters Professor Gleditsch, der in seiner Metrik der Griechen und Römer 1885 abweichend von Christ die historisch überlieferte Auffassung der Asynarteten zu vertreten keine Scheu trägt. Bentley in seiner Horaz-Ausgabe sagt ad epod. 11: „Pessimum hic flagitium fecit, alioqui de Flacco bene meritus, doctissimus Lambinus. Cum enim antea ubique sic versus hi ederentur,

Petti nihil me, sicut antea, iuvat
scribere versiculos, amore perculsum gravi:

et similiter in Epodo XIII

Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres
nivesque deducunt Iovem, nunc mare nunc silüae;

primus ille, partim, ut ait, Buchanani auctoritate motus, partim codices quosdam antiquissimos secutus alternum quemque versum in binos divisit hoc modo,

scribere versiculos,
amore perculsum gravi,

et

nivesqve deducunt Iovem,
nunc mare, nunc silüae.

Et deinceps idem mos in omnibus fere editionibus obtinuit, Dauniis, opinor, Musis prae dolore lacrimantibus. De re ipsa mox videbimus: at quod codices hic nobis obtrudit bonus Lambinus, cras credo, hodie nihil. Cur enim codices quosdam hic universe memorat male titubans et falsi conscius? cur non singu-

Digitized by Google

latim, ut solet, vel Vaticanum, vel Faërni, vel alium nominat? certe in omnibus nostris alternus ille versus unicus est, non geminus: atque ita omnes praeter Lambinum in suis repererunt; ita exhibent Loescherus et editio princeps Veneta; ita denique Grammatici veteres citant, et Scholiastae confirmant. Rubrica codicum Leidensis et Graeviani sic habet: I. Ternarius Iambus, II. Quadratus compositus a dactylo in Iambum. Similiter fere Acron: Metrun primo versu ternarium Iambicum. Secundus ex penthemimeri dactylica et iambica. Alii dicunt esse ternarium iambicum, et II. quadratum a dactylo et Iambico. Eorundem et Reginensis Rubrica ad Epod. XIII. I. Senarius Epicus. II. Quadratus a Iambo in Dactylon. At Rubrica Reginensis ad Epodon hunc XI. paullo diversa est: Metrum primo versu Iambicus Ternarius, secundus e longa Iambicus scanditur ita,

Scribere | versicu|los | amo|re per|culsum | gravi.

Ubi pro e longa iambicus, quod nullum sensum habet, corrigendum Elegoiambicus, ut Cruquius in suis invenit, compositus nempe et Elegiaco versu et Iambico. Elegiambum, et vicissim Iambelegum habes apud Marium Victorinum p. 2592. *Ἰαμβέλεγον* apud Hephaestionem p. 51. Porro quid in alteris Rubricis et Acrone Quadratus sibi velit, non omnes, opinor, sciunt. Equidem corruptum esse, dico ex Graeco vocabulo per Latinos librarios vitiose scripto, *ἀσυνάρτητος*. Cruquius enim in Blandiniis suis *συναρτητῶς* reperit, sibi minime intellectum. Sed et illic et hic *ἀσυνάρτητος* reponendum est; quod, quid sit, et totum simul huius Epodi artificium, iam tibi elucidabo. Sub primis Poeticae artis initiis simplice pede versus decurrebant, Heroicus dactylo, Trochaicus et Iambicus uterque suo; nisi ubi pes omnibus illis cognatus Spondeus, interponebatur, quo versus, ut Noster ait, tardior paulo graviorque ad aures veniret. Postea, ut varietatis gratiam aucuparentur, cola quaedam sive partes Heroici versus cum colis Trochaici generis vel Iambici, et vicissim, in unum versum miscebant; unde magnus novorum versuum numerus illico nascebatur: quos Graeci magistri *ἀσυναρτήτους*, hoc est, inconnexos vocabant; quia alterum colon altero diversi generis connecti et coagmentari non potest, utcumque uno versiculo utrumque sit conclusum. Horum *ἀσυναρτήτων* numerum ad LXIV usque exsurgere narrant Scholiastes Hephaestionis p. 52 et Marius Victorinus p. 2552. Parens autem et inventor horum erat Archilochus. *Πρῶτος ἀσυναρτήτοις Ἀρχίλοχος κέχρη-*

Digitized by Google

ται, ait Hephaestion p. 48. Primus inconnexis versibus Archilochus usus est: ubi et diversa eorum genera profert; quorum ea tantum hic memorabo, quae Flaccus imitatus est. Unum ergo ait constare ἐκ δακτυλικῆς τετραποδίας καὶ τοῦ ἰθυφαλλικοῦ, hoc est, prius colon esse tetrametrum Heroicum, posterius tres Trochaeos: quale illud Archilochi:

Οὐκ ἐθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα | κάρφεται γὰρ ἤδη,

quod semel duntaxat Flaccus expressit, Carm. I, 4:

Solvitur acris hiems grata vice | veris et Favoni.

Ubi iterum Cruquius ex Blandiniis suis profert συναρτητῶς pro ἀσυνάρτητος; atque idem inepte ex duobus colis duos versus constituit in hunc modum:

Solvitur acris hiems grata vice
veris et Favoni:

eodem plane errore, quo in hisce Epodis peccavit Lambinus. Ea enim ἀσυναρτήτων ratio ipsa et definitio est, ut δύο κῶλα ἀνθ' ἑνὸς μόνου παραλαμβάνωνται στίχου, duo cola pro unico versu accipiantur: pag. 48. Alterum Archilochi ἀσυνάρτητον (p. 51) constabat ἐκ δακτυλικοῦ πενθημιμεροῦς, καὶ ἰαμβικοῦ διμέτρου ἀκαταλήκτου, sive prius colon erat pars Elegiaci, posterius pars Iambici; quale illud

Ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελὴς | ὦ 'ταῖρε δάμναται πόθος.

Et ad hoc exemplum semel tantum decurrit Horatius in hoc ipso Epodo XI:

Scribere versiculos | amore perculsum gravi.

Tertium autem Asynarteti genus, quale nullum ex Archilocho profert Hephaestion, est illud Epodi XIII; ubi ordine inverso pars Iambici praecedit, et pars Elegiaci subsequitur; tamquam si scriberes:

Ὦ 'ταῖρε δάμναται πόθος | ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής.
Nivesque deducunt Iovem | nunc mare nunc silvae.
Occasionem de die | dumque virent genua.

Utrum autem hoc invenerit Horatius, an ex Archilocho acceperit, nescias hodies; quandoquidem huius opera ad nostram aetatem non perennaverunt. Si Attilio Fortunatiano credis, Horatii inventum est; sic enim ait p. 2684: Omnia metra variantur — aut permutatione, tamquam

„*Occasionem de die | dumque virent genua.*"

Nam cum Archilochus Heroi partem priorem cum Iambici priore

Digitized by Google

parte composuerit, ita ut antecederet Heroum, in hunc modum: Scribere versiculos | amore percussum gravi: Horatius immutavit, ut antecederet Iambici pars, sequeretur Heroi sic:

Occasionem de die | dumque virent genua.

Eadem fere habes apud eundem p. 2699. Tamen, opinor, Horatio ipsi de se potior fides habenda est; qui clare negat, se ullius carminis modos immutasse, Epist. II, 19:

Parios ego primus Iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.
Ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,
quod timui mutare modos et carminis artem.

Et certe hunc ipsum versum Archilochium vocat Diomedes p. 515 et Scholiastes Blandinius de metris apud Cruquium in fine libri. Sed utcumque hoc fuerit: utrumque Epodon, et hunc XI, et alterum XIII, alternos versus ἀσυναρτήτους habere, ex duobus colis constantes; atque ea cola intra unum versiculum concludenda esse, non, ut Lambinus voluit, in binos dissecanda, iam certo, puto, compertum tibi est, ex iis quae modo attulimus. Atque illis concinunt omnes ubique Grammatici, quotiescumque de his metris agunt, ut Diomedes p. 511 et 528; Marius Victorinus p. 2549, 2619, 2622 et Attilius Fortunatianus p. 2706. Sic et auctor Carminis de Pasiphaë (apud Blandinium de metris scriptorem, et Pithoeum) quo omnia Horatiana metra eleganter complexus est, singulis versibus singula asynarteta exhibuit: Cecropides iuvenis | quem perculit fractum manu, filo resolvens Cnossiae | tristia tecta domus. Denique disertissimus ille de metris scriptor, Terentianus Maurus, in ipso fine operis, ex duobus colis unum versum fieri, bis clare testatur; cuius locum, ob singularem viri auctoritatem et elegantiam, integrum hic subiciam ubi de Flacco loquitur:

Nec non trimetro talem Epodum comparat.
Pentametri partem dactylicam subicit,
atque dimetron ad hoc; | unumque versum reddidit:
Petti, nihil me, sicut antea, iuvat
scribere versiculos | amore perculsum gravi.
Semelque et istud functus est.

Idemque Epodon non trimetro reddidit:

Sed versum heroum voluit praemittere totum,
dein trimetrum conlocat | commaque dactylicum.

Digitized by Google

Et hic, ut ante, versus unus, ut foret:

Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres
nivesque deducunt Iovem | nunc mare nunc siluae.

Quid ergo? iamne vides, in quanta harum rerum ignoratione versati sint, qui per integrum iam saeculum, duce Lambino, editiones suas hoc emblemate dehonestarunt. Nam quod arguit optimus Torrentius; si unico versu duo cola illa concludantur, inverecunde nimis Flaccum nunc brevem syllabam produxisse, nunc vocalem ante vocalem abiecisse, ut in illis:

Arguit et latere | petitus imo spiritus.
Fervidiore mero | arcana promorat loco.
Levare diris pectora | sollicitudinibus,

in eo ostendit se versus *ἀσυναρτήτου* indolem non omnino percepisse. Diserte enim docet Hephaestion, optimus metrorum auctor, syllabam ultimam prioris coli perinde esse communem, ac si integrum Hexametrum vel Iambicum clauderet: unde et Archilochum ait in illo, de quo iam egimus, Asynarteto:

Οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα | κάρφεται γὰρ ἤδη,

etiam Creticum pedem *διὰ τὴν ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον* pro dactylo posuisse, ut in hoc:

Καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους | οἷος ἦν ἐφ' ἵππης.

Vides tamen nihilominus, tam haec cola apud Archilochum, quam illa apud Flaccum, in unum versum evalescere.

Der berühmte engelländische Kritiker macht sich hier um die Wissenschaft der antiken Metrik dadurch sehr verdient, dass er die bis dahin unbekannte Thatsache aufdeckt: bei Archilochus und seinem Nachahmer Horaz gibt es bestimmte Arten von Versen, die noch nicht von dem Gesetze beherrscht werden, dass im Inlaute nur an bestimmten Stellen die *συλλαβὴ ἀδιάφορος* und der Hiatus gestattet ist. Einer dieser Verse ist nach Hephaestion ein *μέτρον ἀσυνάρτητον*. Aber damit ist nicht gesagt, dass, wie Bentley will, alle diese Verse, in welchen die genannten beiden Eigenthümlichkeiten der Prosodie vorkommen, *ἀσυνάρτητα* zu nennen seien. Vielmehr bezieht sich dieser Ausdruck auf die Zusammensetzung aus bestimmten metrischen Elementen, nicht auf prosodische Eigenheiten. Die von Hephaestion im Encheiridion gegebene Definition ist unleugbar zweideutig. Die Scholien machen die Sache verständlicher. In den grösseren metrischen Werken wird Hephaestion die Lehre von den Asyn-

Digitized by Google

arteten klarer und eingehender dargestellt haben; dorther scheint entlehnt zu sein, was die Scholien über die 4 Arten der *ἀσυνάρτητα μέτρα* angegeben: 1. *μονοειδῆ*, 2. *ὁμοιοειδῆ*, 3. *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην, κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν*, 4. *ἐπισύνθετα*, Ausdrücke, welche Hephaestion beiläufig auch im Encheiridion namhaft macht.

Der einzige Weg, der uns über Hephaestions *ἀσυνάρτητα* zur Klarheit bringt, ist der, dass wir die sämmtlichen von Hephaestion aufgeführten *ἀσυνάρτητα* ihrer metrischen Bildung nach eingehend mit einander vergleichen: was haben sie Gemeinsames?*)

Ἀσυνάρτητα μέτρα.

A. Μονοειδῆ.

η′ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ – – ⏑ *ἐλεγεῖον (δικατάληκτον)*
ιε′ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ *ἰαμβικὸν δικατάληκτον*
ις′ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ *τροχαϊκὸν (δικατάληκτον)*
ια′ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – *τροχαϊκὸν προκατάληκτον*

B. Ὁμοιοειδῆ.

ιδ′ ⏑ – – ⏑ – – | ⏑ – – ⏑ – – *ἀντισπαστικὸν δικατάληκτον*
ιζ′ ⏑ – – ⏑ – – | ⏑ – – ⏑ – – *χοριαμβικὸν (δικατάληκτον)*

Γ, α. Ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν.

θ′ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
ι′ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
ια′ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑

Γ, β. Ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν.

ιβ′ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
ιγ′ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Δ. Ἐπισύνθετα.

α′ ⏒ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏒ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
β′ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ ⏒ | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
γ′ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
δ′ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ⏑ –
ε′ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – – ⏑
ς′ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – – ⏑
ζ′ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ⏑ –

*) Die zum Theil wohl erst durch Heliodor zur vollen Ausbildung gelangte Lehre der Alten von den Asynarteten ist zuerst zusammengestellt in meinem Aufsatze über die Asynarteten Philologus 1861 und muss ich das dort Gesagte auch jetzt in seinem ganzen Umfange festhalten, indem jeder Erfahrene das, was der blossen theoretischen Speculation des Heliodor angehört, von

Digitized by Google

Hephaestions Encheiridion zählt im Ganzen 17 *μέτρα ἀσυνάρτητα* auf: 4 *μονοειδῆ*, 2 *ὁμοιοειδῆ*, 3 *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν*, 2 *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν*, 7 *ἐπισύνθετα*. Unter diesen 17 Asynarteta befindet sich nur ein einziges, *Δα'*, welchem in seiner zweiten Form die Bentleysche Definition entspricht. Den 16 übrigen entspricht sie nicht. Es ist misslich von einem einzigen die Definition auf die übrigen 16 zu übertragen. Die Namen der Asynarteten-Klassen hat zum Theil Hephaestion selber für seine Beispiele angegeben. Es ergibt sich sofort, dass jede Asynarteten-Klasse ihre besondere Definition verlangt. Für das *ἀσυνάρτητον μονοειδές*, *ὁμοιοειδές*, *ἀντιπαθές* würde den von Heph. gegebenen Beispielen zufolge die Definition gelten: Es ist ein *μέτρον*, welches mit inlautender Katalexis gebildet ist. Auf das *ἀσυνάρτητον ἐπισύνθετον* scheint diese Definition nicht passen zu wollen. Es ist ein *μέτρον δίκωλον* oder *τρίκωλον*, dessen *κῶλα* verschiedenen *μέτρα πρωτότυπα* angehören. Allen Asynarteten-Klassen würde folgende Definition gemeinsam sein: Asynarteton heisst ein Metron, welches sich nicht von Anfang an fortlaufend der legitimen Messung *κατὰ πόδα* oder *κατὰ διποδίαν* anbequemt. Dies wird es sein, was wir als Hephaestions Definition p. 47 festzuhalten haben: *Γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου.* Der Scholiast p. 201 fügt zu *μηδὲ ἕνωσιν* die Erklärung hinzu: *Ὡς τὰ ἐλεγεῖα. Τὸ γὰρ πρῶτον μέρος τοῦ ἐλεγείου πρὸς τὸ δεύτερον οὐχ ἥνωται ἐν τῷ μέτρῳ, οἷον μὴ κοινωνίαν ἔχοντα, ἀλλὰ ἀσυνάρτητα ὄντα. διὸ ἀσυνάρτητα καὶ τὰ ἐλεγεῖα λέγει.* Das ist nicht misszuverstehen. Aber dass zwischen den beiden Kola ein Hiatus oder eine Syllaba anceps stattfände, davon steht hier kein Wort. Wohl aber, dass zwischen den beiden Kola eine inlautende Katalexis wie im daktylischen Elegeion vorkomme. Mit Hülfe des Scholiasten kann Hephaestions Definition der *ἀσυνάρτητα* unmöglich anders als wir es annehmen verstanden werden.

---

dem praktisch Wirklichen sofort unterscheidet; Christ S. 127 der zweiten Aufl. seiner Metrik sagt freilich: „Diese ganze Lehre des Heliodor, die Westphal wieder in unverdiente Ehren einzusetzen suchte, ist eine Ausgeburt rein theoretischer Speculation, die obendrein auf unvollständiger Grundlage aufgebaut ist."

Digitized by Google

§ 47.

Dactylo-trochäische *μέτρα μικτά* (Logaöden).

Die trochäisch-daktylischen *μέτρα μικτά* nach der Tradition der Metriker können entweder mehrere oder nur einen mit Trochäen und Iamben gemischten Dactylus oder Anapäst enthalten. Sie führen hiernach wenigstens bei den uns vorliegenden Metrikern eine durchaus verschiedene Nomenclatur.

I.

Μικτά mit zwei oder mehreren Daktylen oder Anapästen heissen, wenn diese Takte den Anlaut des Metrums bilden, daktylische oder anapästische Logaöden, *λογαοιδικὰ δακτυλικά* und *λογαοιδικὰ ἀναπαιστικά* Hephaest. p. 25. 29.

Im daktylischen Logaödikon ist zwei oder mehreren Daktylen, wie Haphaestion p. 25 sagt, eine trochäische Dipodie hinzugefügt, z. B. im sogenannten logaödischen *Ἀλκαϊκόν*

– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪, – ∪
καί τις ἐπ' ἐσχατιαῖσιν οἰκεις

oder im logaödischen *Πραξίλλειον*

– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪, – ∪
ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα,
παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἔνερθε νύμφα.

Das erste können wir nach der Zahl seiner Einzeltakte eine daktylisch-logaödische Tetrapodie, das zweite eine Pentapodie nennen.

Im anapästischen Logaödikon kann an Stelle des anlautenden Anapästes auch ein Spondeus oder Iambus stehen, die Apothesis ist wie bei den ungemischten Anapästen gewöhnlich katalektisch (Hephästion führt dies als die einzige Form des anapästischen Logaödikons an). So z. B. das aus 4 Anapästen und einem katalektischen Diiambus bestehende *Ἀρχεβούλειον*, welches wir nach der Zahl seiner Einzeltakte als katalektische Hexapodie bezeichnen können.

∪
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – –
Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ' ἀείδειν.
Νύμφα, σὺ μὲν ἀστερίαν ὑφ' ἅμαξαν ἤδη.
Φιλωτέρα ἄρτι γὰρ ἁ Σικελὰ μὲν Ἔννα.

Nach Aristides p. 50 *τὰ μὲν αὐτῶν* (d. i. *τῶν μέτρων*) *ἐξ ὁλοκλήρων ἄρχεται τῶν ποδῶν ὧν τὰς ἐπωνυμίας ἔχει τὰ δὲ ἐξ*

Digitized by Google

ἐλαττόνων ὡς τὰ λογαοιδικά scheint auch ein aus einem anlautenden Trochäus und darauf folgenden Dactylus gemischtes Metrum den Namen λογαοιδικὸν δακτυλικόν zu führen, z. B.

– ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –;

aber nach Hephästion p. 24 wird ein solches Metrum δακτυλικὸν αἰολικόν genannt, weil sich vor allen die äolischen Dichter wie Alcäus dieser Bildung bedienen. Es ist nun gleich hier auf eine weiter unten näher zu erläuternde Thatsache hinzuweisen, dass in allen gemischten Daktylen und Trochäen, welche an erster Stelle einen Trochäus, an zweiter Stelle einen Dactylus haben, den anlautenden Trochäus willkürlich mit dem Spondeus und mit dem Iambus, bei den äolischen Dichtern auch mit einer Doppelkürze vertauschen können. Wir können diesen freien anlautenden Tact durch ⏑ ⏒ bezeichnen. So ist es nun auch mit den äolischen Dactylica, von denen Hephästion c. 7. 8 folgende Beispiele anführt:

⏑ ⏒ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ⏑

Θυρωρῷ πόδες ἑπτορόγυιοι,
τὰ δὲ σάμβαλα πεντεβόηα
πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν.

⏑ ⏒ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ⏒

Ἔρος δ' αὖτε μ' ὁ λυσιμελὴς δονεῖ
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.
Ἀτθί, σοὶ δ' ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότῃ.

⏑ ⏒ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ⏑

τέῳ σ', ὦ φίλε γαμβρέ, καλῶς ἐικάσδω:
ὄρπακι βραδινῷ σε μάλιστ' ἐικάσδω.

⏑ ⏒ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ⏑

κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέσσαι,
εἰ χρὴ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἐμοὶ γεγενῆσθαι.

Auch im Auslaute kommt hier ein Dactylus (mit schliessender συλλαβὴ ἀδιάφορος) vor, wie wir bereits früher gesehen haben.

Spätere Metriker, wie Tricha p. 279 und schol. Av. 629, reden auch von einem ἀναπαιστικὸν αἰολικόν, doch ist dies nichts als eine die Analogie des δακτυλικὸν αἰολικόν in ungeschickter Weise ausdehnende Spielerei.

II.

Μικτά mit Einem Dactylus oder Anapästen.

Wir wollen diese Reihen zunächst monodaktylische und monanapästische μικτά nennen. Ein monodaktylisches κῶλον μικτόν

Digitized by Google

kann seinen Dactylus entweder an erster oder zweiter oder dritter Stelle haben, während die übrigen Stellen durch Trochäen ausgedrückt werden. Ist eine solche Reihe im Auslaute durch eine in der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* bestehende Anakrusis erläutert, so stellt sich dieselbe als monanapästisches *μικτόν* dar, welches seinen Anapäst entweder an zweiter, dritter oder an vierter Stelle hat. Als Beispiel möge die akatalektische Tetrapodie dienen:

Monodaktylische Tetrapodie:					Monanapästische Tetrapodie:				
	1	2	3	4		1	2	3	4
Nr. 1.	– ⏑ ⏑,	– ⏑,	– ⏑,	– ⏒	Nr. 4.	⏒ –,	⏑ ⏑ –,	⏑ –,	⏑ –
Nr. 2.	– ⏑ ,	– ⏑⏑,	– ⏑,	– ⏒	Nr. 5.	⏒ –,	⏑ –,	⏑⏑ –,	⏑ –
Nr. 3.	– ⏑ ,	– ⏒,	– ⏑⏑,	– ⏒	Nr. 6.	⏒ –,	⏑ –,	⏒ –,	⏑⏑ –

An derselben Stelle, an welcher im *τροχαϊκόν* und *ἰαμβικόν καθαρόν* der Spondeus statt des Trochäus und Iambus gestattet ist, an eben derselben Stelle kann auch in diesen gemischten Reihen der Iambus und Trochäus gegen einen Spondeus vertauscht werden, also jeder anlautende Iambus (in Nr. 4. 5. 6), so wie der zweite Trochäus in Nr. 3 und der dritte Iambus in Nr. 6, wie wir dies in den vorstehenden Schemata durch eine über die Kürze gesetzte Länge angedeutet haben. Bisher hat sich die Auffassung der Metriker wenigstens in den Hauptpunkten überall in schöner Uebereinstimmung der rhythmischen Beschaffenheit gezeigt, für die vorliegende Mischung aber ist dies anders. Statt hier nämlich Trochäen und einen Dactylus, oder Iamben und einen Anapäst zu erblicken, fassen sie vielmehr diese Reihen als Combination von Trochäen oder Iamben mit einem *ποὺς τετρασύλλαβος* des von ihnen sogenannten *γένος ἑξάσημον* auf: eines Ionicus a minore, oder eines Ionicus a maiore, oder eines Choriamben, oder auch nach der späteren Theorie des Heliodor eines Antispast. Wir beginnen mit ihrer Auffassung der anakrusischen Formen.

1. Monanapästische *μικτά*.

Diese sollen nach der übereinstimmenden Tradition aller unserer alten Metriker Mischungen aus einem Ionicus a maiore oder a minore und einer trochäischen oder iambischen Dipodie sein. Hat nämlich z. B. in den oben mit 4. 5. 6 bezeichneten monanapästischen *μικτά* die dort verstattete *συλλαβὴ ἀδιάφορος* die Form der Länge, so kommt das vierte dem äusseren Silbenschema nach mit einem taktwechselnden *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* oder, wie es Hephästion nennt, mit einem *ἀπὸ μείζονος ἰωνικὸν ἐπίμικτον*

Digitized by Google

πρὸς τροχαϊκόν überein; das fünfte stellt sich dem Auge als eine iambische Dipodie mit einem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος, das sechste als eine iambische Dipodie mit einem ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος dar:

4.	5.	6.
– ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́	– ⏑́, ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́	– ⏑́, ⏑ ⏑́, – ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́
– – ⏑ ⏑|– ⏑ – ⏑|–	– – ⏑ –|⏑ ⏑ – ⏑|–	– – ⏑ –|– – ⏑ ⏑|–
ἰωνικ. ἀπὸ μείζονος μικτόν.	ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.	ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.

Die monanapästischen μικτά mit den Anapästen an zweiter Stelle heissen hiernach ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος μικτά und werden zusammen mit den taktwechselnden Ionica a maiore behandelt; die monanapästischen μικτά mit den Anapästen an dritter und vierter Stelle heissen ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος und ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος, mit einem präfigirten ἐπί, weil hier scheinbar einem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος oder ἀπὸ μείζονος ein heterogenes (diiambisches) Element folgt.

Es hat nun aber der erste Fuss in No. 4 und der dritte Fuss in No. 6 nicht immer einen Spondeus, sondern eben so häufig einen Iambus; dann lassen sich diese Reihen nicht in einen Ionicus a maiore und Ditrochäus oder in einen Diiambus und Ionicus a minore abtheilen, sondern sie zerfallen, wenn man nach πόδες τετρασύλλαβοι messen will, in einen zweiten Päon und Ditrochäus oder in einen Diiambus und zweiten Päon:

4.	6.
⏑ ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́	– ⏑́, ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́
⏑ – ⏑ ⏑|– ⏑ – ⏑|–	– – ⏑ –|⏑ – ⏑ ⏑|–

und es haben alsdann diese monanapästischen μικτά mit Ionica a maiore keine Aehnlichkeit des Silbenschemas. Aber die Metriker wussten eine Auskunft zu ermitteln und auch hier die ionische Messung festzuhalten; wie nämlich nach ihrer Auffassung in den taktwechselnden ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος μικτά der sechszeitige Ionicus a minore mit dem fünfzeitigen παίων τρίτος ⏑ ⏑ – ⏑ vertauscht wird, so stellen sie den Grundsatz auf, dass der Ionicus a maiore bei seiner Mischung mit anderen Takten auch mit dem fünfzeitigen παίων δεύτερος ⏑ – ⏑ ⏑ vertauscht werden könne. Nach ihrer Doctrin kann also der Ionicus a maiore, wenn er mit anderen Versfüssen gemischt ist, mit einer συλλαβὴ ἀδιάφορος anlauten.

4.	6.
⏒ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́	⏒ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏒ ⏑́ ⏑ ⏑ –
⏓ ⏑́ ⏑́ –|⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑|⏑́	⏓ – ⏑ –|⏒ – ⏑ ⏑ –

Auf diese Weise lassen sich denn nun alle monanapästischen Reihen als Mischungen mit Ionici auffassen, sie mögen eine Ausdehnung haben welche sie wollen.

Digitized by Google

a. Die mononanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an zweiter Stelle als *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος μικτά.*

Die akatal. Tripodie ⏑ ⏓ ∪ ∪ ⏓ ∪ ⏓

als ⏑ ⏓ ∪ ∪|⏓ ∪ ⏓ katalekt. Dimetron

Ἄδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν Ἀλφεόν (Telesilla).

Die katal. Tetrapodie ⏑ ⏓ ∪ ∪ ⏓ ∪ ⏓ ⏓

als ⏒ – ∪ ∪|– ∪ – – akatal. Dimetron

Δέδυκε μὲν ἀ σελάνα
καὶ πληιάδες· μέσαι δέ (Sappho).

Die katal. Pentapodie ⏑ ⏓ ∪ ∪ ⏓ ∪ ⏓ ∪ ⏓ ⏓

als – – ∪ ∪|– ∪ – ∪|– – brachykatal. Trimetron

Πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἀ σελάνα,
αἱ δ' ὡς περὶ βωμὸν ἐστάθησαν (Sappho).

Die katal. Hexapodie ⏑ ⏓ ∪ ∪ ⏓ ∪ ⏓ ⏒ ⏓ ∪ ⏓ ⏓

als ⏒ – ∪ ∪|– ∪ – ∪|– ∪ – – akatal. Tetrametr.

Τριβωλέτερ', οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι λώβα.

b. Die mononanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an dritter Stelle als *ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος μικτά.*

Das aus einer katalektischen Tetrapodie und einer Tripodie zusammengesetzte sog. *μέτρον Εὐπολίδειον*

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ∪ ⏓ ⏓|⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ∪ ⏓

als – – ∪ –|∪ ∪ – –|∪ – ∪ –|∪ ∪ – katal. Trimetron

ὦ καλλίστη πόλι πασῶν | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦ|σθα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔσει.

Die katal. Hexapodie ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ∪ ∪ ⏓ ∪ ⏓ ⏓ ⏓

als ⏑ – ∪ –|∪ ∪ – ∪|– ∪ – – als akatal. Trimetron (Diiambus und Anaklomenon)

ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα καλὰν ἀμοιβάν.
Ψαπφοῖ τί τὰν πολύολβον Ἀφροδίταν.

c. Die mononanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an vierter Stelle als *ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος.*

Die akatal. Pentapodie ⏑ ⏓ ∪ ⏓ ⏑ ⏓ ∪ ∪ ⏓ ∪ ⏓

als ⏑ – ∪ –|⏒ – ∪ ∪|– ∪ – katal. Trimetron

ὦ 'ναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Διός.
Μέλαγχος· αἴδως ἄξιος εἰς πόλιν.

Digitized by Google

Die katal. Hexapodie ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

als ⏑ – ⏑ –|– – ⏑ ⏑|– ⏑ – – akatal. Trimetron

ἰόπλοχ' ἀγνὰ μελλιχόμειδε Σαπφοῖ.

2. Monodaktylische *μικτά*.

a. Die Protodaktylica

werden nach der Tradition der Metriker in den Choriambus und Diiambus zerlegt und somit als *χοριαμβικὰ μικτά* bezeichnet.

Die akatalektische Tripodie ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

als – ⏑ ⏑ –|⏑ – – katal. Dimetron

οὐκ ἐτός, ὦ γυναῖκες,
πᾶσι κακοῖσιν ἡμᾶς
φλῶσιν ἑκάστοτ' ἄνδρες.

Die katal. Tetrapodie mit der soeben genannten Tripodie zu Einer Periode verbunden

⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

als – ⏑ ⏑ –|⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ –|⏑ – – katal. Tetrametron

ἐκ ποταμοῦ παρέρχομαι | πάντα φέρουσα λαμπρά.
οἶδα μὲν ἀρχαῖόν τι δρῶν, | κοὐχὶ λέληθ' ἐμαυτόν.

b. Deuterodaktylica.

Es ist eine Eigenthümlichkeit dieser *μικτά*, dass der anlautende Trochäus vor dem unmittelbar folgenden Daktylus willkürlich mit dem Spondeus oder Iambus, oder bei den äolischen Dichtern sogar mit der Doppelkürze vertauscht werden kann. Die älteren Metriker gehen von der spondeischen Form des anlautenden Taktes aus und sehen alsdann in dem Metrum ein *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* mit einem vorausgehenden Molossus, welcher als Contraction eines Ionicus a minore aufgefasst wird. Das ganze Metrum ist alsdann, wie die monanapästischen *μικτά*, ein ionisches und zwar ein *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν*. So wird dann die deuterodaktylische Pentapodie (das sogenannte *μέτρον Φαλαίκειον ἑνδεκασύλλαβον*)

⏓ – ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏓

gemessen als – – –|⏑ ⏑ – ⏑|– ⏑ – ⏓

d. i. als ein *τρίμετρον ἀκατάληκτον ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*.

Diese ionische Auffassung der Deuterodaktylica stammt zwar keineswegs aus der alten klassischen Zeit, aber sie ist von den uns vorliegenden Auffassungen die älteste, denn nachweislich ist dieselbe durch Varro bezeugt. Atil. Fort. p. 319: *Ex quo non*

Digitized by Google

est mirandum quod Varro in Scenodidascalico Phalaecion metrum ionicum trimetrum appellat et quidem ionicum minorem (libb. *appellat quidem*). Terent. Maur. 2845: *Idciro genus hoc Phalaeciorum vir doctissimus undicunque Varro ad legem rediens ionicorum, hinc natos ait esse, sed minores.* 2282: *nec mirum puto, quando Varro versus hos ut diximus ex ione natos distinguat numero pedum minores.* Derselben ionischen Messung fügt sich, wie wir nicht weiter auszuführen brauchen, sodann jedwedes andere monodaktylische μικτόν, welches seinen Daktylus an zweiter Stelle hat; ist der erste Fuss kein Spondeus, sondern ein Trochäus oder Iambus, so passt für diese vermeintlichen ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος eine ähnliche Theorie wie die von den Metrikern für die als vermeintliche ἰωνικά gemessenen monanapästischen μικτά, nämlich die Annahme der Licenz, dass in diesen Metren der sechszeitige ionische Fuss mit einem fünfzeitigen päonischen Fusse vertauscht werden kann:

– – –|∪ ∪ – ∪|– ∪ – –
– ∪ –|∪ ∪ – ∪|– ∪ – –
∪ – –|∪ ∪ – ∪|– ∪ – –

Wir wissen, dass Atilius Fortunatianus und Terentianus Maurus, welche uns diese ionische Messung als die bei Varro vorkommende überliefern, aus der Metrik des den Varro benutzenden Cäsius Bassus schöpfen, sie sind mithin die Repräsentanten eines älteren metrischen Systems als des Heliodorischen und Hephästioneischen. Die Vertreter dieses älteren Systemes haben nun aber noch eine andere Auffassung der deuterodaktylischen Reihen. Sie sondern z. B. in der katal. Tetrapodie

⏑ – ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑

zunächst den anlautenden Einzeltakt ab; auf diesen folgt, wie sie sagen, ein Choriambus und auf diesen ein Iambus.

– –|– ∪ ∪ –|∪ –

Bei Hephästion und in den aus Heliodor geschöpften Darstellungen finden wir weder die ionische noch die chŏriambische Auffassung. Hier werden vielmehr diese Kola in den Antispast und den Diiambus zerlegt und deshalb als ἀντισπαστικὰ μικτά bezeichnet. Geht die ionische Auffassung von der spondeischen Form des anlautenden Taktes aus, so legt die antispastische Auffassung die mit dem Iambus anlautende Form zu Grunde. Die
katal. Tetrapodie ⏑ – – ∪ ∪ – ∪ –
wird gemessen als ∪ – – ∪|∪ – ∪ – antispastisches Dimetron.

Digitized by Google

Es wird sodann der Satz aufgestellt, dass der den Antispast beginnende Iambus mit dem Spondeus, Trochäus, Pyrrhichius wechseln kann (Heph. p. 33):

κάπρος ἠνίχ' ὁ μαινόλης
ὀδόντι σκυλακοκτόνῳ
Κύπριδος Φάλος ὤλεσε.

Die akatal. Tripodie ⏑ ⏓ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏓
wird aufgefasst als ∪ – – ∪|∪ – ⏓

ἄνδρες, πρόσχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ.

Die Verbindung dieser beiden Kola, genannt *μέτρον Πριάπειον*:
ὁ ⏓ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ∪ ∪ ⏑ –
als ⏓ – – ⏑|∪ – ∪ –|⏓ – – ∪|∪ – – katal. Tetrametron

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς.

Die akatal. Tetrapodie ὁ ⏓ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪
als ∪ – – ∪|∪ – ∪ –| hyperkatal. Dimetron

καὶ κνίσῃ τινὰ θυμιήσας.

Die akatal. Pentapodie ὁ ⏓ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪
als ∪ – – ∪|∪ – ∪ –|∪ – ∪ katal. Trimetron

χαῖρ' ὦ χρυσόκερως, βαβάκτα, κήλων.

Dem Metriker, welcher die von späteren Lateinern excerpirte Darstellung der Metra derivata verfasst hat, war die antispastische Messung unbekannt, wie man denn früher überhaupt in dem sogenannten *γένος ἑξάσημον* nur ein dreifaches *εἶδος* (Ionicus a maiore, a minore, Choriambus) statuirte, ohne ein *εἶδος ἀντισπαστικόν* zu kennen. Die in der zweiten Auflage meiner griechischen Metrik gegebene Darstellung wird keinen Zweifel darüber lassen, dass die antispastische Messung erst durch Heliodor und seine Schule aufgekommen ist. Trotz der anfänglich gegen dieselbe auftretenden Gegner ist sie schliesslich die allgemeine geworden. So erzählt Marius Victorinus p. 118: *Scio quosdam super antispasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse. Nam vero admodum veteres integrum ex eo carmen ... composuisse perhibentur. Verum cum idem pari cognatione, qua ... antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias teneat, consentanea ratione locum eidem inter principalia novem metra, ipsa parilitatis qua inter se congruunt contemplatione, vindicandum esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primus auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem*

Digitized by Google

secuti referunt, non semper ita perseverat ut in principio pedis iambus collocetur, indifferenter enim auctores lyrico metro antispastico initia praestiterunt, saepe enim pro iambo primo aut spondeus ut trochaeus aut pyrrhichius ponitur. Die Einwände gegen die antispastische Messung wurden also mit der Reflexion niedergeschlagen, dass der Antispast ∪ – – ∪ der *ποὺς ἀντιπαθής* des Choriambus – ∪ ∪ – sei und daher neben dem Choriambus mit demselben Rechte eine Stelle unter den *πρωτότυπα* einnehmen könne, wie der Ionicus a minore neben seinem *ἀντιπαθὴς πούς*, dem Ionicus a maiore. Für uns kann natürlich die antispastische Auffassung des Heliodor nicht die geringste Autorität haben. Von der bei den Lateinern vorkommenden choriambischen Auffassung der bei Heliodor als Antispastica bezeichneten Reihen meint G. Hermann Elem. p. 433 *errorem* (nämlich die fehlerhafte antispastische Messung) *animadverterunt Latini grammatici.* Wenn aber hier die Lateiner choriambische Messung statuiren, so folgen sie darin der älteren Weise, welche lange vorher, ehe man antispastisch mass, üblich war. Und doch ist auch diese choriambische Messung eine für uns durchaus nicht massgebende Neuerung des bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehenden Systems.

c. Die Tritodaktylica.

Stehen die *μικτά* an vierter Stelle, so sieht Hephaestion und die Metriker in ihnen ein Choriambikon mit vorausgehender trochäischer Dipodie und nennt sie *ἐπιχοριαμβικά*, z. B. die akatal. Pentapodie, genannt *ἑνδεκασύλλαβον Σαπφικόν*:

– ∪ – ⏑ – ∪ ∪ – ∪ – ∪

wird gemessen als – ∪ – ⏑ | – ∪ ∪ – | ∪ – ∪ katal. Trimetron

ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα.
χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, σὲ γάρ μοι.

Das bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehende System war hiernach folgendes: Von den 3 monodaktylischen und den 3 mononapästischen *μικτά*, also zusammen 6 verschiedenen Mischungen, werden zwei als *ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος*, zwei als *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος*, zwei als *χοριαμβικά* gemessen. Dies sind die 3 in der vorheliodorischen Zeit recipirten *εἴδη μετρικά* des *γένος ἑξάσημον*. Von den nach jedem *εἶδος* gemessenen zwei Mischungen wird die jedesmal Eine mit der Vorsatzsilbe *ἐπι* bezeichnet: *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*, *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*, *ἐπιχοριαμβικόν*:

Digitized by Google

⏑⏑⏓,⏑⏓⏑,⏑ χοριαμβικὸν ⏓⏑⏑,⏓⏑,⏑ ἐπιχοριαμβικόν
⏒⏓⏑⏑,⏓⏑⏑⏓ ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος ⏒⏓⏑⏓,⏑⏓⏑⏑,⏓ ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος
⏓ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏓ ⏑, ⏓ ⏑ ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος
⏔ ⏓ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏓ ⏑, ⏓ ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.

Steht der Daktylus an erster oder dritter Stelle, so sagt man Choriambikon und Epichoriambikon, die dazu gehörigen anakrusischen Formen sind das *ἰωνικόν* und *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*; steht der Daktylus an zweiter Stelle, so sagt man *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* und für die dazu gehörige anakrusische Form *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*.

Diese Terminologien stammen nachweislich erst aus der Alexandrinischen Zeit oder, noch näher bestimmt, sie müssen von einem Grammatiker, welcher zwischen der Zeit des Sotades und des Terentius Varro lebte, aufgebracht sein. In der klassischen Zeit gab es überhaupt noch nicht die Terminologien *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος*; sie können nicht früher aufgekommen sein, ehe Sotades u. A. ihre *ἰωνικοὶ λόγοι* im sechszeitigen Takte geschrieben hatten. Wahrscheinlich ist der Metriker, welcher die aus der klassischen Zeit überlieferten Taktnamen auf Kosten der alten *βακχεῖοι* durch den *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* bereicherte, derselbe, welcher die Messung der monodaktylischen und monanapästischen *μικτά* diesen mit neuen Namen versehenen *γένη ποδῶν* unterworfen und mit der ihnen früher durchaus fremden Terminologie *ἰωνικά* und *χοριαμβικὰ μικτά* versehen hat. Es ist dies ein sehr zu beklagender Eingriff in den Organismus der metrischen Doctrin, denn die Subsumption dieser Metra unter ein verkehrtes Rhythmengeschlecht musste sofort auch eine Verkehrung aller übrigen hier in Frage kommenden Begriffe der Akatalexis, Katalexis, der asynartetischen und synartetischen Formen zur Folge haben. Wir werden darüber weiterhin (S. 361) zu sprechen haben. Zunächst ist die bei den Metrikern bestehende Eintheilung der daktylischen und anapästischen *μικτά* in die beiden Klassen der

κατὰ συμπάθειαν und *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*

zu erläutern. Es geht dieselbe von der in den taktwechselnden *ἰωνικά* bestehenden Erscheinung aus, dass sich die ionischen Füsse, sowohl a maiore wie a minore, ohne Widerstreben mit Ditrochäen vereinigen. Zwischen Ionici und Trochäen bestehe „also", so meinte man, eine *συμπάθεια*. In gleicher Weise wird dann die für die monanapästischen und monodaktylischen Metra statuirte

Digitized by Google

Verbindung eines Ionicus mit einem Ditrochäus als eine „*μῖξις κατὰ συμπάθειαν*“ aufgefasst, aber für die Verbindung eines Ionicus mit einem Diiambus, welche für die aus *ἐπιωνικά* bezeichneten monanapästischen *μικτά* angenommen wird, lässt sich in den wirklichen Metra Ionica keine Parallele nachweisen, und so ist dann eine Verbindung dieser letzteren Art eine *μῖξις κατ' ἀντιπάθειαν*.

Wie in der *ἑξάσημος ἐπιπλοκή* aus dem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* durch *ἀφαίρεσις* des anlautenden zweizeitigen Takttheiles das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* entsteht, so entsteht durch die gleiche *ἀφαίρεσις* aus dem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* das *χοριαμβικόν*, nicht nur wenn diese Metra *καθαρά*, sondern auch wenn sie *μικτά* sind:

⏑ – –, ∪ ∪ – ∪, – ∪ – –
– – ∪ ∪, – ∪ – ∪, – –
– ∪ ⏑ –, ∪ – ∪ –, –

In derselben *συμπάθεια*, in welcher in den beiden ersten Metren der Ionicus mit dem Ditrochäus steht, in derselben *συμπάθεια* steht im dritten Metrum der Choriambus mit dem Diiambus. Die von den Metrikern für die protodaktylischen *μικτά* angenommenen *χοριαμβικὰ μικτά* gehören also gleich den *ἰωνικὰ μικτά* zu den *κατὰ συμπάθειαν μίξεις*; die im *ἐπιχοριαμβικόν* angenommene Verbindung zwischen Ditrochäus und Choriambus muss dagegen gleich der Verbindung eines Diiambus mit dem Ionicus eine *κατ' ἀντιπάθειαν μῖξις* sein.

Die mit dem Vorsatz *ἐπι* bezeichneten *μικτά* d. i. die *ἐπιωνικά* und *ἐπιχοριαμβικά* sind also *κατ' ἀντιπάθεια μικτά*, die gemischten *ἰωνικά* und *χοριαμβικά* dagegen sind *κατὰ συμπάθειαν μικτά*. Zu der letzteren Klasse werden auch die logaödischen Daktylika und Anapästika hinzugerechnet. Statt *κατὰ συμπάθειαν μικτά* wird auch der Terminus *ὁμοιοειδῆ* gebraucht, welcher ebenfalls die Aehnlichkeit und Verwandtschaft der mit einander verbundensn Elemente anzeigt.

Κατὰ συμπάθειαν μικτά oder *ὁμοιοειδῆ*:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪ *δακτυλικὸν λογαοιδικόν*
⏑ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – *ἀναπαιστικὸν λογαοιδικόν*
– ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪ *χοριαμβικόν*
⏑ – ∪ ∪ – ∪ – ∪ – *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*
– – – ∪ ∪ – ∪ – ∪ *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*.

Κατ' ἀντιπάθειαν μικτά:

⏑ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*
– ∪ – ⏑ – ∪ ∪ – *ἐπιχοριαμβικόν*
⏑ – ∪ – ⏑ – ∪ ∪ – *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*.

Digitized by Google

Den Metrikern erscheint diese Eintheilung so wichtig, dass sie bei ihnen eine Hauptkategorie für die Anordnung des metrischen Stoffes geworden ist, dergestalt, dass sie die *κατὰ συμπάθειαν μικτά* oder *ὁμοιοειδῆ* zusammen mit den gleichförmigen Metra (*καθαρά*, *μονοειδῆ*) unter die einzelnen Rubriken der *πρωτότυπα* aufführen und erst dann die *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* als eine für sich bestehende Kategorie folgen lassen. Dennoch aber ist diese Eintheilung der *μικτά* von allen bei den Metrikern vorkommenden Kategorien die unwesentlichste: sie ist lediglich ein Produkt der reflektirenden Grammatiker, ohne dass ihr irgend eine rhythmische Tradition aus der besseren Zeit zu Grunde läge.

Von den beiden *μέτρα ὁμοιοειδῆ*

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

und

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

hat das erstere eine inlautende Katalexis, das zweite nicht. Wenn daher die für die *μέτρα μονοειδῆ* (*καθαρά*) geltende Bestimmung auf die *μέτρα ὁμοιοειδῆ* ausgedehnt wird, dass sie bei inlautender Katalexis als *ἀσυνάρτητα* zu bezeichnen sind, so wird das erstere ein *ὁμοιοειδὲς συναρτητικόν*, das zweite ein *ὁμοιοειδὲς ἀσυνάρτητον* sein. Aber nach der Auffassung Hephaestions und der übrigen Metriker hat von den beiden vorstehenden *μέτρα δίκωλα* das erste zum ersten *κῶλον* ein *δίμετρον χοριαμβικὸν ἀκατάληκτον*, das zweite ein *δίμετρον χοριαμβικὸν ὑπερκατάληκτον*, das erste ein *κῶλον τέλειον*, das zweite ein *κῶλον μὴ τέλειον*; nicht das zweite, sondern das erste wird ein *μέτρον ὁμοιοειδὲς ἀσυνάρτητον* sein. Und so sind die Kategorien der *συναρτητικά* und *ἀσυνάρτητα* auf sämmtliche *μέτρα ὁμοιοειδῆ* mit einziger Ausnahme der *λογαοιδικὰ δακτυλικὰ* und *ἀναπαιστικὰ* unrichtig angewandt worden.

Die episynthetischen Metra werden ausnahmslos zu den *ἀσυνάρτητα* gerechnet, das erste Kolon mag katalextisch sein oder nicht. Auch das Metron

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ –,

dessen erstes Kolon ein *δίμετρον δακτυλικὸν κατάληκτον*, also ein *κῶλον τέλειον* ist, gehört nach Hephaestion unter die *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Bei weitem die Mehrzahl der bei Hephaestion vorkommenden *ἀσυνάρτητα ἐπισύνθετα* hat eine inlautende Katalexis,

Digitized by Google

wenn wir mit den Metrikern die daktylische Tripodie als ein *δίμετρον δακτυλικὸν βραχυκατάληκτον* auffassen, z. B.

$$\text{– } \breve{\text{U}} \text{ – } \breve{\text{U}} \text{ – } \breve{\text{U}} \text{ –

ἐπιδέχεται σχημάτων, κατὰ προαίρεσιν δὲ ἄλλως τῶν χρησαμένων ποιητῶν. Zu betonen aber ist, dass die sämmtlichen von Hephaestion als πολυσχημάτιστα aufgeführten Verse in die Klasse der μέτρα μικτά gehören. Im ganzen besteht die polyschematische Bildungsfreiheit nach Hephaestion und seinem Scholiasten in zweierlei, einerseits in der über das bei den Iamben und Trochäen bestehende Gesetz hinausgehenden freien Anwendung des (irrationalen) Spondeus, andererseits in der συλλαβὴ ὑπερτιθεμένη, d. i. der Umstellung einer Silbe hinter die vorhergehende oder nachfolgende.

a. Der durch den illegitimen Spondeus bewirkte Polyschematismus. Die Iamben können auch an den ἄρτιοι χῶραι eines μέτρον μικτόν, die Spondeen auch an den περιτταὶ χῶραι mit Spondeen vertauscht werden. Findet diese Vertauschung statt, so ist das μικτόν ein μέτρον πολυσχημάτιστον. Dies ist ein „παρὰ τάξιν" παραλαμβανόμενος σπονδεῖος, ein „ordnungswidriger" Spondeus, der dem Gesetze der iambischen und trochäischen Metra zuwider ist. Der legitime Spondeus kommt immer am Anfange (der iambischen) oder am Ende (der trochäischen Syzygie, Basis) vor, der „ordnungswidrige" erscheint in der Mitte der Syzygie – ⏑ – ⏑ oder ⏑ – ⏑ –. Von μέτρα μικτά dieser Form heisst es bei Hephaestion und seinen Scholiasten, Heph. p. 55, 15: πολυσχημάτιστον πεποιήκασι οἱ κωμικοί, τοὺς γὰρ σπονδείους τοὺς ἐμπίπτοντας ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς καὶ τροχαϊκοῖς παρὰ τάξιν παραλαμβάνουσιν ἐν ταῖς μέσαις συζυγίαις τῇ τε τροχαϊκῇ καὶ τῇ ἰαμβικῇ. Schol. Heph. p. 215, 9: ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ τροχαϊκαῖς (sc. βάσεσι) παρὰ τάξιν τιθέντες τοὺς σπονδείους πολυσχημάτιστον αὐτὸ ποιοῦσιν. Ibid. 215, 23: ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ ταῖς τροχαϊκαῖς παρὰ τάξιν ὁ σπονδεῖος ἐποίησε τεθεὶς τὸ πολυσχημάτιστον. — Schol. Heph. 211, 24: πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται ὅταν παρὰ τοὺς ὡρισμένους τόπους τίθενται οἱ πόδες οἷον αἱ ἄρτιοι τοῦ ἰαμβ(ικ)οῦ δέχωνται σπονδεῖον. Heph. 58, 18: πολυσχημάτιστον ..., μάλιστα δ' ἐν αὐτῷ ἀταξία πολλὴ ἡ τοὺς σπονδείους ἐπὶ ἀρτίους χώρας ἔχουσα τῶν ἰαμβικῶν συζυγιῶν. — Heph. 59, 2: πολυσχημάτιστον ἐν ᾧ τὰς τροχαϊκὰς παρὰ τάξιν ποιοῦσι δέχεσθαι τοὺς σπονδείους. — Der „παρὰ τάξιν" angenommene Spondeus wird in diesen Stellen nicht bloss dem in der Mitte des mit einem Antispast oder Choriamb in ein und demselben Kolon verbundenen Diiambus und des mit einem Ionicus a maiore oder a minore in derselben

Digitized by Google

Weise verbundenen Ditrochäus vindicirt, z. B. _ ∪ ∪ _, ∪ _ ⏑ _ ||| oder ∪ _ _ ∪, ∪ _ ⏑ _ ||| ∪ _ ⏑ _, ∪ ∪ _ _, sondern auch einem rein trochäischen (nicht gemischten) Kolon, welches mit einem *κῶλον μικτόν* zu einem Verse zusammengeschlossen ist, z. B. _∪∪_,∪_∪_ | _ ⏑ _ ∪, _ ∪ _.

b. Der durch Silben-Hyperthesis bewirkte Polyschematismus. Hephaestion sagt in seinem Capitel von den Polyschematisten p. 58, 3, dass einige Dichter auch das *κῶλον Γλυκώνειον*

a. _ ∪ _ ∪, ∪ _ ∪ _ (*ἀντισπαστικὸν μικτόν*)

in der Weise als *πολυσχημάτιστον* gebildet hätten, dass sie dasselbe in

b. _ ∪ _ ∪, _ ∪ ∪ _ (*ἐπιχοριαμβικὸν μικτόν*)

verwandelten. Aus den von Hephästion angeführten Beispielen geht zwar nicht hervor, dass diese beiden Formen bei stichischer oder antistrophischer Repetition mit einander vertauscht wurden: seine Worte scheinen weiter nichts zu besagen, als dass die beiden verwandten Formen a und b (a mit dem Daktylus an zweiter, b mit dem Daktylus an dritter Stelle) den gemeinsamen Namen *Γλυκώνειον* führten und dass die Metriker die am frühesten und häufigsten vorkommende Art des Glykoneions (die antispastische a) als die normale, die andere (die epichoriambische Form b) als die polyschematische angesehen hätten. Aber es lässt sich eine antistrophische Responsion beider Reihen in der That bei den Tragikern nachweisen, z. B.

Phil. 1123 *πόντος θινὸς ἐφήμενος* Hel. 1487 *ὦ πταναὶ δολιχαύχενες*
1147 *ἔθνη θηρῶν οὗς ὅδ' ἔχει* 1504 *ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων.*

Jener Satz Hephaestions, dass das antipastische Glykoneion eine polyschematische Umwandlung in ein *δίμετρον ἐπιχοριαμβικόν* erfahre, obwohl er an sich nicht völlig klar ist, deutet in Verbindung mit dieser Thatsache entschieden darauf hin, dass es eine Lehre der Metriker war, es werde der schliessende Diiambus des antispastischen Glykoneums bei antistrophischer oder stichischer Repetition mit dem Choriambus vertauscht und dass diese Vertauschung in derselben Weise zu den polyschematischen Umformungen gehöre, wie die illegitime (*παρὰ τάξιν*) geschehende Vertauschung des Trochäus oder Iambus mit dem Spondeus. Auf einen solchen Satz der Metriker weisen nun auch mit Entschiedenheit die Scholien zu unserer Stelle des Hephaestion; sie gewähren uns nämlich den in Hephaestions Encheiridion selber nicht vor-

Digitized by Google

kommenden Terminus technicus für diese polyschematische Erscheinung „ὑπερτίθεσθαι τὴν συλλαβήν", welcher von ihnen mit derselben Consequenz festgehalten ist, wie bei dem illegitimen Spondeus der Terminus technicus „παρὰ τάξιν". Sie sagen p. 212, 24 W von der Reihe _ ∪ _ ∪, ∪ _ ∪ _: ὑπερτιθεμένου γὰρ τοῦ τῆς μακρᾶς χρόνου ἐν τῇ ἰαμβικῇ (sc. βάσει; libb.: τῷ ἰαμβικῷ), γίνεται τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα, d. h. die erste Länge des Diiambus wird über die erste Kürze desselben transponirt und dadurch entsteht aus dem Diiambus der Choriamb. Ibid. 212, 26 ὁ γὰρ διίαμβος ὑπερθεὶς τὴν ἐν πρώτῃ (sc. βάσει) συλλαβὴν μακρὰν ποιεῖ τὸ χοριαμβικόν. Ibid. 213, 23 ὑπερθ(εμ)έν(ης) [libb. ὕπερθεν] τῆς ἐν τῷ ἰαμβικῷ μακρᾶς εἰς τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα.*)

Rhythmische Silbenmessung der aus Daktylen und Trochäen zusammengesetzten Metra.

Aus dem Früheren ist folgendes zu recapituliren.

Nach Aristoxenus können nur die Silben der im μουσικὸν μέλος vorgetragenen Verse (der Verse des ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός) auf die rhythmische Masseinheit des Chronos protos zurückgeführt werden, nicht die Silben der im λογῳδὲς μέλος vorgetragenen Verse, — also nicht die Silben der vom Rhapsoden declamirten daktylischen Herameter, nicht die Silben der vom Agonisten der Bühne declamirten iambischen Trimeter u. s. w. Also der Massstab des Chronos protos, disemos, trisemos u. s. w. konnte nur an die gesungenen, nicht an die gesagten Verse angelegt werden: in der Deklamation und Recitation waren die Silben nicht stätig genug, um diese rhythmischen Masse zu gestatten.

Für die Silben der gesungenen (melischen) Verse aber gilt das Aristoxenische Gesetz:

Nicht jede Kürze ist der Kürze, nicht jede Länge ist der

*) Man ist seit G. Hermann gewohnt, in den „polyschematischen" Metren wie sonst so vielfach in der Tradition der Metriker eine nichtssagende Nomenclatur zu sehen, und hat sie deshalb fast gänzlich unbeachtet gelassen. Und doch ist diese Kategorie ebenso wie die der Dikatalexis, Brachykatalexis u. s. w. wieder hervorzuziehen und weiter zu verfolgen. Hätte dies Hermann gethan, so wäre er seiner metrischen Terminus-Umdeutung der „Basis" überhoben gewesen. Was Hermann Basis nennt, müssen wir vielmehr nach Anleitung Hephaestions als „polyschematischen Anfangsfuss" (vgl. S. 367) bezeichnen.

Digitized by Google

Länge gleich, stets aber muss die (gesungene) Länge das Doppelte der (gesungenen) Kürze sein.

Der Regel nach hat die (gesungene) Kürze den rhythmischen Umfang des Chronos protos. Aristoxenus sagt Rhythmik 2, 12: „Die Zeit, auf welche in keiner Weise weder 2 Töne, noch 2 Silben, noch 2 Semeia der Orchestik kommen können, die wollen wir Chronos protos nennen. Auf welche Weise aber die Empfindung zum Chronos protos gelangt, das wird im Abschnitte von den Takt-Schemata klar werden." Dieser Abschnitt der Aristoxenischen Rhythmik ist uns nicht mehr erhalten. Doch berührt Aristoxenus das dort Gesagte in seiner dritten Harmonik § 9: „Auch die Rhythmik beschäftigt sich mit Constantem und Variabelem. Das Verhältniss, nach welchem die Rhythmengeschlechter verschieden sind, ist ein constantes, während die Takt-Megethe in Folge der Agoge variabel sind." — Der *λόγος ποδικός* ist im daktylischen Versfusse – ∪ ∪ unveränderlich der *λόγος ἴσος* (stets ist die Thesis der Arsis gleich); im trochäischen Versfusse – ∪ herrscht unveränderlich der *λόγος διπλάσιος* (stets ist die Thesis das Doppelte der Arsis). Das *μέγεθος ποδικόν* sowohl des Daktylus wie des Trochäus ist variabel. Aristoxenus bei Porphyr. ad Ptolem. p. 255 „*εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι . . .*" und weiter: „*καθόλου δὴ νοητέον ὃς ἂν ληφθῇ τῶν ῥυθμῶν, ὅμοιον εἰπεῖν ὁ τροχαῖος, ἐπὶ τῆσδέ τινος ἀγωγῆς τεθεὶς ἀπείρων ἐκείνων πρώτων ἕνα τινὰ λήψεται εἰς αὐτόν.*"

Dass in einem aus Trochäen und Daktylen zusammengesetzten Metron der eine dieser Versfüsse so gross wie der andere ist, ist von Apel und Boeckh im Gegensatze zu Hermann aus dem Begriffe des Rhythmus mit Recht gefolgert worden: Boeckh hat auch dies erkannt, dass die Gleichstellung des Daktylus mit dem Trochäus durch die *μεταβολὴ τῆς ῥυθμικῆς ἀγωγῆς* bewirkt wird. Abweichend von Boeckh aber messen wir den im Zeitwerthe mit dem Trochäus gleichgestellten Daktylus folgendermassen:

2 1 1	$2\frac{2}{3}$ $1\frac{1}{3}$
δάκτυλος τετράσημος – ∪ ∪	*τροχαῖος τετράσημος* – ∪
2 1	$1\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$
τροχαῖος τρίσημος – ∪	*δάκτυλος τρίσημος* – ∪ ∪

In diesen Versfüssen, die allein der melischen Poesie angehören (nicht wie der kyklische Fuss der Rhapsoden), ist die

Digitized by Google

lange Silbe stets das Doppelte der kurzen. Nach Anleitung von Dionys de comp. verb. nennen wir diese langen und kurzen Silben:

μακρὰ μακρᾶς μακροτέρα – Länge des τροχαῖος τετράσημος	$2\frac{2}{3}$	βραχεῖα βραχείας μακροτέρα ∪ Kürze des τροχαῖος τετράσημος	$1\frac{1}{3}$
μακρὰ τελεία δίσημος – Länge des δακτ. τετράσ. und des τροχαῖος τρίσημος	2	βραχεῖα τελεία μονόσημος ∪ Kürze des δάκτυλος τετράσημος und des τροχαῖος τρίσημος	1
μακρὰ μακρᾶς βραχυτέρα – Länge des δάκτυλος τρίσημος	$1\frac{1}{2}$	βραχεῖα βραχείας βραχυτέρα ∪ Kürze des δάκτυλος τρίσημος.	$1\frac{1}{3}$

Zu diesen Silbenmessungen des 3zeiligen Daktylus und des 4zeiligen Trochäus kommen noch hinzu die polyschematischen Anfangsfüsse

$\overset{\angle}{1\frac{1}{2}}\ \overset{-}{1\frac{1}{2}}$ polyschematischer Spondeus

$\overset{\smile}{1\frac{1}{2}}\ \overset{\smile}{1\frac{1}{2}}$ polyschematischer Pyrrhichius

$\overset{\smile}{1}\ \overset{-}{2}$ polyschematischer Jambus.

B.

Die Metra der zweiten Antipatheia.

Secundäre Metra.

§ 48.

Schon bei den Metren der ersten Sympatheia kam es häufig genug vor, dass die Tradition der Metriker von der des Aristoxenus differirte. Selbstverständlich musste in solchen Fällen stets Aristoxenus das oberste Regulativ sein. Noch mehr ist dies bei den Metren der zweiten Sympatheia, den Metren des *ποὺς πεντάσημος* und des *ποὺς ἑξάσημος* der Fall. Für diese Metra ist mit Ausnahme der bloss von den Metrikern überlieferten Anaklasis der Tonica die allgemeine Metrik so gut wie völlig auf die rhythmische Tradition angewiesen, weshalb der die Theorie der griechische Rhythmik enthaltende Band das, was über die Metra der zweiten Antipatheia im allgemeinen zu sagen ist, vorweg nehmen musste.

Der Verfasser der griechischen Metrik muss insbesondere bezüglich der dort dargelegten Dochmien-Theorie den Aristoxenischen Standpunkt festhalten. Gerade hier könnte es zwar den Anschein haben, als ob die Theorie der Metriker auf Zusammenhang mit der alten rhythmischen Doctrin diejenige Anspruch machen könnte, welche den Dochmios als einen *ῥυθμὸς ὀκτάσημος*, der aus dem

Digitized by Google

ποὺς πεντάσημος und dem *ποὺς τρίσημος* combinirt sei, auffasst. Und doch kann diese Auffassung (sie kommt schon bei Fabius Quintilianus vor) mit ihrer Zerlegung des *ῥυθμὸς δόχμιος ὀκτάσημος εἰς πεντάδα καὶ τριάδα* vor der Lehre des Aristoxenus keinen Bestand haben, dass jeder in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* zulässige *ποὺς* entweder nach dem *λόγος ἴσος* oder nach dem *λόγος διπλάσιος* (1:2) oder nach dem *λόγος ἡμιόλιος* (2:3) gegliedert sein muss, dass aber jede andere Gliederung (also auch die Gliederung 3:5) unrhythmisch sein würde. Ich muss es dem Bearbeiter der speciellen Metrik anheim geben, welcher Auffassung der Dochmien er folgen will.

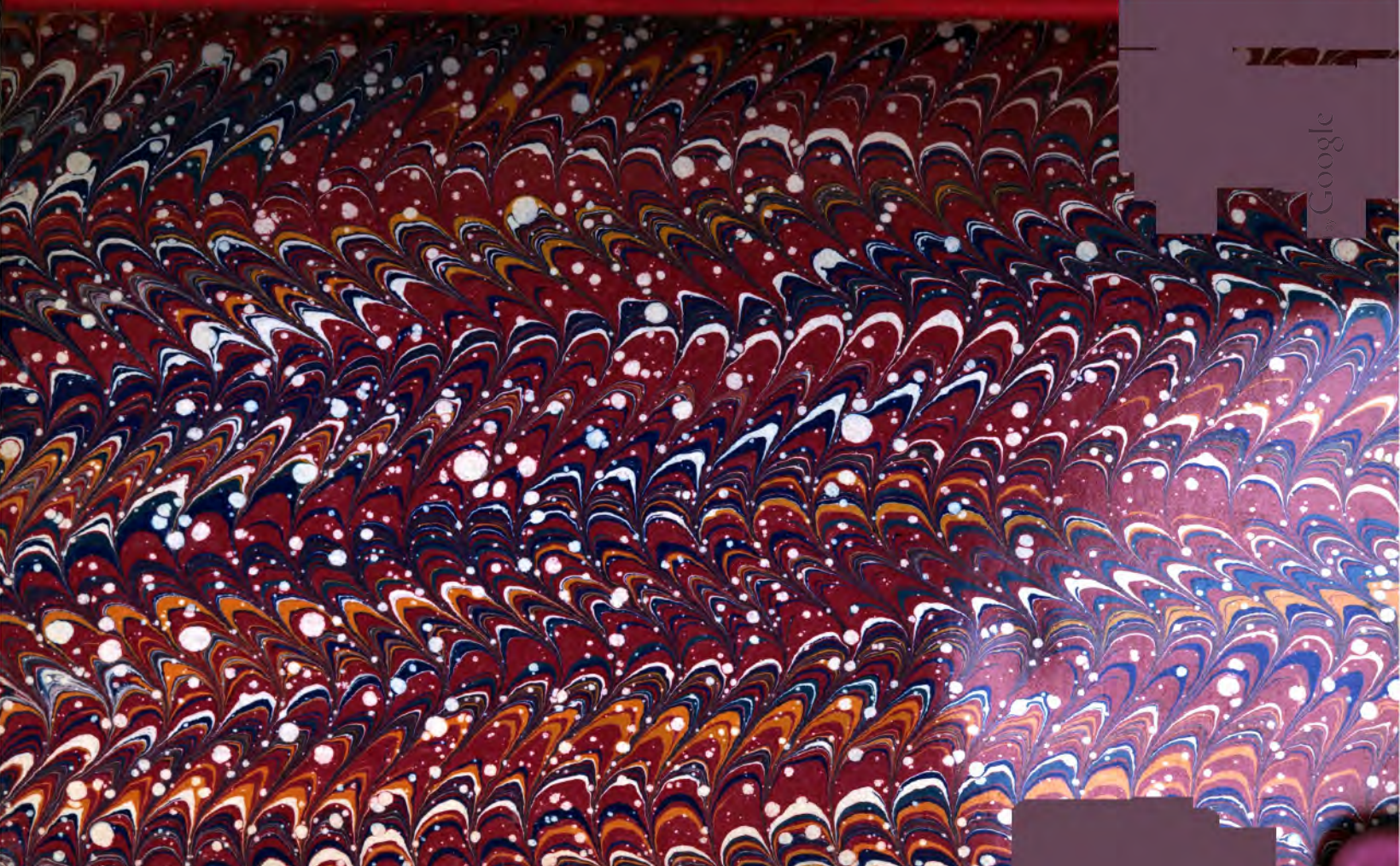
Für den fünfzeitigen Päon und den sechszeitigen Choriambus musste die griechische Rhythmik die bei Marius Victorinus erhaltene Tradition eines Aristoxeneers hervorziehen, dass sowohl der eine, wie der andere Versfuss den Hauptictus entweder auf der ersten oder auf der zweiten Länge hat. Vgl. Band I S. 195.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



OCT 5 1896
FEB 21 1896
DEC 7 1899
MAY 15 1902
NOV 23 1906
DUE

3 2044 099 903 247